



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

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

№ 6 (49)  
Июнь 2015 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск  
2015

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

В 59

Ответственный редактор: Гулин А.И.

Председатель редакционной коллегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

**Карпенко Виталий Евгеньевич** — канд. филос. наук, доц. кафедры философии и социологии, редактор переводческой компании ООО «Аспект-Украина».

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

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

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

**В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии /** Сб. ст. по материалам XLIX междунар. науч.-практ. конф. № 6 (49). Новосибирск: Изд. «СибАК», 2015. 76 с.

Учредитель: НП «СибАК»

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

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

## **Оглавление**

<b>Секция 1. Культурология</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Теория и история культуры</b>	<b>5</b>
ТВОРЧЕСТВО ЛИЧНОСТИ: КРИТЕРИИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА Сенченко Наталья Анатольевна	5
МУЗЕЙНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК: ОПЫТ ГОРОДА МОСКВЫ И РЕГИОНОВ Щербакова Екатерина Викторовна	9
<b>Секция 2. Языкознание</b>	<b>17</b>
<b>2.1. Русский язык Языки народов Российской Федерации</b>	<b>17</b>
ЛЕКСЕМА «ДУША» В ЛИНГВОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА Аверина Марина Анатольевна Тараканов Александр Сергеевич	17
<b>2.2. Германские языки</b>	<b>23</b>
КОММУНИКАТИВНЫЕ ТАБУ В НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ Замерченко Наталия Ивановна	23
ГРАФИЧЕСКАЯ ФОРМА И МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КСЕНОНИМОВ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ПНИН» Захарчук Людмила Николаевна	32
СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЛАБИЛЬНОСТЬ БИЗНЕС ЭРГОНИМОВ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ Коньшева Марина Владимировна	37
<b>Секция 3. Искусствоведение</b>	<b>43</b>
<b>3.1. Кино-, теле- и другие экранные искусства</b>	<b>43</b>
ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ АВТОРСКОГО КИНО СИРИИ Туркави Мухаммад	43

<b>3.2. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура</b>	<b>49</b>
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОЙ ПАРКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ КИТАЯ Люй Цзюньнань	49
МАТЕРИАЛЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ДЛЯ СОЗДАНИЯ СКУЛЬПТУРЫ Софронова Надежда Иосифовна Махнёва Наталья Сергеевна	54
<b>3.3. Теория и история искусства</b>	<b>61</b>
ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ НА СТАВРОПОЛЬЕ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА Крылова Инна Николаевна	61
<b>Секция 4. Литературоведение</b>	<b>70</b>
<b>4.1. Русская литература</b>	<b>70</b>
«МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОДЫ» К ПОНИМАНИЮ РАССКАЗА ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ «ТИХАЯ МУЗЫКА ЗА СТЕНОЙ» Шестых Ольга Владимировна	70

**СЕКЦИЯ 1.**  
**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

**ТВОРЧЕСТВО ЛИЧНОСТИ:  
КРИТЕРИИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА**

*Сенченко Наталья Анатольевна*

*канд. культурологии*

*Крымского инженерно-педагогического университета,*

*РФ, г. Симферополь*

*E-mail: [senchenko\\_n.a@mail.ru](mailto:senchenko_n.a@mail.ru)*

**CREATIVITY PERSONALITY:  
CRITERIA CULTURAL ANALYSIS**

*Natalya Senchenko*

*candidate of Culturology*

*Crimean Engineer-Pedagogical University Republic of Crimea,*

*Russia, Simferopol*

**АННОТАЦИЯ**

Целью статьи является очерчивание критериев анализа творчества личности в культурологическом контексте. Автор выделяет следующие критерии культурологического анализа творчества личности в культурно-историческом масштабе: творческие характеристики личности; социокультурные предпосылки творчества (творчество как «ответ» на «вызов» общества); источники творчества.

**ABSTRACT**

The aim of the article is to analyze the criteria delineating the individual creativity in a cultural context. The author identifies

the following criteria for the analysis of cultural creativity of the individual in the cultural and historical context: creative personality characteristics; sociocultural background art (creativity as a "response" to the "challenge" of society); sources of creativity.

**Ключевые слова:** культура; творчество; креативность; личность; критерии.

**Keywords:** culture; art; creativity; personality; criteria.

**Постановка проблемы.** Современный этап развития общества характеризуется ломкой устоявшихся культурных норм и стереотипов, возникновением новых культур, слиянием и обогащением уже существующих и в этих условиях необходимым фактором развития общества выступает творческая деятельность человека. Творчество всегда предполагает определённый отказ от старого и создание культурных новаций. Процесс прохождения всех стадий от личного творчества до создания культурных новаций в культуре изучен недостаточно.

В культурологии и смежных науках на сегодняшний день нет единого определения понятия «творчество». Изучение общих принципов динамики культуры в направлении «культурная инновация — культурная традиция» не учитывает особенности творческой личности, ее креативность. А психологические теории творчества, напротив, не учитывают социокультурные предпосылки творческой деятельности. В связи с этим актуальным для современной культурологии становится определение таких критериев анализа творчества, которые учитывали бы и социокультурные, и психологические составляющие творчества на разных его этапах.

Проблема заключается, по нашему мнению, в размытости критериев, определяющих творчество как культурный процесс.

**Целью статьи** является очерчивание критериев анализа творчества личности в культурологическом контексте.

Проведенный теоретический анализ позволил сделать вывод о том, что человек выступает одновременно и как субъект культуры, ее творец, и как объект ее воздействия, начало и результат в развитии культуры, цель и средство ее функционирования, ее замысел и воплощение: культура функционирует до тех пор, пока активно действует человек как творческая, созидаящая личность.

Анализируя многочисленные исследования по проблеме взаимоотношения личности и культуры, Д.С. Берестовская справедливо указывает, что личность выступает в четырех аспектах: как продукт культуры; потребитель культуры; производитель культуры; транслятор

культуры [1]. Ученая указывает, что творчество обусловлено не только талантом и гением его создателей, но и культурной обстановкой того или иного периода развития общества [1]. Так, человек, будучи продуктом культуры, является общественным существом. Становление его личности происходит в процессе вхождения в культуру (инкультурации) и усвоения социального опыта (социализации). Именно культурой определяются основные смысложизненные ценности: отношение к жизни и смерти, добру и злу, любви и ненависти, которые усваиваются в процессе социализации и в институтах социализации.

Е.Б. Старовойтенко, характеризуя творческую личность, отмечает, что основой всех отношений к жизни такой личности становится творчество, соединяющее ее с вечными процессами Творения [3]. В монографии «Культурная психология личности» Е.Б. Старовойтенко предлагает модель Выдающейся Личности, намеченную по мотивам культурно-психологических исследований Э. Нойманна.

Одним из наиболее актуальных вопросов является вопрос мотива творчества: что побуждает личность к непрерывному поступательному движению? Так Тойнби в поисках мотива движения приходит к концепции «вызова» и «ответа». Он вводит миф об искушении твари Божьей Дьяволом в качестве основного движущего механизма истории: Дьявол бросает Богу «вызов», но своими подрывными действиями он лишь обнаруживает слабые стороны божественного творения, тем самым, побуждая Бога к «ответу», то есть новому творчеству. Согласно метафоре Тойнби «...дьявол обречен на проигрыш. Зная, что Господь не отвергнет... предложенного пари, Дьявол не ведает, что Бог молчаливо и терпеливо ждет, что предложение будет сделано. Получив возможность уничтожить одного из избранных Бога, Дьявол в своем ликовании не замечает, что он тем самым дает Богу возможность совершить акт нового творения. Таким образом божественная цель достигается с помощью Дьявола, но без его ведома» [4, с. 101].

Учитывая, что основным источником творчества личности является ее креативность — способность личности порождать множество разнообразных оригинальных идей относительно одного и того же объекта, при анализе творчества необходимо выделить вид креативности (Д.Б. Богоявленская, А. Маслоу, Я.А. Пономарев): по форме, по результату, по методу, по времени, по месту [2].

Согласно концепции Тойнби, развитие культуры осуществляется как серия «ответов», даваемых творческим духом на те «вызовы»,

которые предъявляет ему природа, общество и внутренняя бесконечность самого человека. Креативность личности может привести к культурной инновации и вывести на новый уровень развития, творчество такой личности тяготеет к классике, может стать культурным наследием и культурной традицией. Выйдя на новую ступень, система вновь выводится из равновесия и так далее до тех пор, пока на очередной «вызов» не последует адекватного «ответа».

Проведенный анализ научной литературы позволил нам выделить основные качества творческой личности, определяющие уровень ее вклада в культуру: креативность, стремление к оригинальности, интерес к новому, отрицание обычного; высокий уровень знаний, умение и желание анализировать явления, сравнивать их; стойкий интерес к определенной работе, сравнительно быстрое и легкое усвоение теоретических и практических знаний; самостоятельность в мышлении и творческой деятельности. Эта креативность может проявляться в разных направлениях: по форме (новое направление в искусстве, науке, технике), результату (конечный продукт), методу (способу действия), времени (перенос времени, путешествие по времени), месту. В любом случае, креативная личность рождает творческий продукт, который может пройти первую инициацию — инновация, при условии, что будут даны приемлемые ответы на следующие вопросы:

Актуальность. Что до этого было в культуре?

Отличие от ранее имеющихся форм. Чем отличается сотворенное от ранее имеющегося? Если отличия найдены, то первая ступень пройдена. И наступает черед второй ступени — культурного наследия. Однако для прохождения этой стадии необходимо определиться с теоретической и практической значимостью творческого продукта, определить последствия, к которым привело его создание, вернее их масштабы.

Таким образом, творческая личность, находящаяся в культурном поле, обладает креативностью и рождает творческий продукт, который может пройти при определенных условиях три инициации — инновация, культурное наследие, традиция.

В ходе теоретического анализа было обращено внимание на необходимость выявления факторов, которые иницируют запуск механизма творчества. К этим факторам могут быть отнесены творческая среда и условия творчества. В связи с тем, что особенности творческой среды определяются спецификой культурно-исторической обстановки исследуемого временного периода, то такими факторами



могут быть особенности культурно-исторической обстановки в период творчества и предшествующий ему.

**Вывод.** Проведенный анализ научной литературы по проблеме исследования позволил выделить следующие критерии культурологического анализа творчества личности в культурно-историческом масштабе: творческие характеристики личности; социокультурные предпосылки творчества (творчество как «ответ» на «вызов» общества); источники творчества.

### **Список литературы:**

1. Берестовская Д.С. Культурология Симферополь: Бизнес-Информ, 2005. — 392 с.
2. Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей М.: ИЦ Академия, 2002. —320 с.
3. Старовойтенко Е.Б. Культурная психология личности — М.: Академический проект, 2007. — 320 с.
4. Тойнби А. Постижение истории. Сборник / Арнольд Тойнби [пер. с англ. Е.Д. Жаркова]. М.: Рольф, 2001. — 498 с. — С. 101—102.

## **МУЗЕЙНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК: ОПЫТ ГОРОДА МОСКВЫ И РЕГИОНОВ**

***Щербакова Екатерина Викторовна***

*аспирант кафедры истории, философии и культурологии  
Московского государственного гуманитарного университета  
им. М.А. Шолохова (МГГУ им. М.А. Шолохова),*

*РФ, г. Москва*

*E-mail: [ketlin-t@bk.ru](mailto:ketlin-t@bk.ru)*

# MUSEUM ACTIVITY IN THE CONTEXT OF CULTURAL THE PRACTICIAN: EXPERIENCE OF THE CITY OF MOSCOW AND REGIONS

*Ekaterina Shcherbakova*

*postgraduate*

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

## АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается музейная деятельность посредством актуальных культурных практик в города Москвы и регионов в условиях индустриализации и глобализации социокультурного пространства. Анализируются особенности форм, приемов и методов, благодаря которым происходит формирование нового культурного ландшафта на федеральном и региональном уровне.

## ABSTRACT

In article museum activity by means of actual cultural the practician in the city of Moscow and regions in the conditions of industrialization and globalization of sociocultural space is considered. Features of forms, receptions and methods thanks to which there is a formation of a new cultural landscape at the federal and regional level are analyzed.

**Ключевые слова:** культурные практики; креативные/творческие индустрии; институты культуры; региональные музеи; музеи Москвы; кластеры; идустриализация.

**Keywords:** cultural practitioners; creative/creative industries; institutes of culture; regional museums; museums of Moscow; clusters; idustrialization.

Сегодня культура в прикладном значении становится важнейшим производственным фактором, влияя на развитие общей экономики страны, а также того или иного региона. Трансформация современного социокультурного пространства открывает спектр возможностей для внедрения и развития культурных практик, разнообразие механизмов действия которых, позволяет экспериментировать и реализовывать новые проекты в формате синтеза между бизнесом, культурой, образованием и государственной политикой, определяя вектор развития культурной сферы в сторону «индустриализации».

Культура в данном случае выступает как ресурс, а само понятие «культурные практики», возникшее как специфическая форма комму-

никации, или точнее — совместный вид деятельности, предполагает систематическую работу, направленную на преобразование и развитие социокультурного пространства в контексте взаимодействия государственных, социально-экономических и других инициатив, призванных служить для общества. С точки зрения, прикладной культурологии данная дефиниция регламентирует широкий круг деятельности: «...организация и технология культурной жизни общества, деятельность учреждений культуры, культурных центров досуга, любительских и инициативных объединений по интересам» [7].

Представляя разноликий характер, специфика отношений «столица-регион» выстраивается на основе локальных и глобальных процессов изменений, среди которых: разрастание рынка культурных услуг и товаров, включение торговых отношений, стремительное распространение новейших средств передачи и обработки информации, распространение новых видов коммуникации и высокая роль маркетинга.

Во всем мире следствием подобных процессов является формирование новых арт-продуктов в контексте становления творческих/креативных индустрий, являющихся одним из примеров культурных практик, в том числе и в России. Но следует сказать, что в нашей стране творческие индустрии — это явление относительно новое и еще не все участники культурного процесса воспринимают его как способ преобразования сферы культуры.

Спорный характер данного явления связан с тем, что в российском общественном сознании существует представление о невозможности синтеза культуры и коммерции. При этом в культурологическом журнале за 2012 год в рамках междисциплинарного исследования творческие/креативные индустрии определяются, как «тип социально-культурных практик, интегрирующей доминантой в которых выступает творческая, культурная компонента» [6]. Схожая трактовка представлена в зарубежных источниках, где понятие «творческие индустрии» трактуется, как «...деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант, и которое несет в себе потенциал создания добавленной стоимости и рабочих мест путем производства и эксплуатации интеллектуальной собственности» [1]. Таким образом, «творческое начало» и «эксплуатация интеллектуальной собственности» в структуре творческих/креативных практик, как в России, так и за рубежом, выступают в качестве механизма имиджевого характера для преобразования сферы культуры, способствуя возникновению новых подходов в управлении культурного ландшафта городского развития, как на федеральном, так и муниципальном уровне.

Рассмотрим развитие культурных практик институций культуры города Москвы и регионов, в частности, музеи, которые является одним из элементов творческих/креативных индустрий.

Сегодня музей — это многофункциональный общественный центр, открытая площадка для научных дискуссий, творческих экспериментов, образовательных проектов и интеллектуальных начинаний. Музеи конкурируют за внимание людей с кино, телевидением, театрами, парками, интернетом и отдыхом дома. Успех в этом напрямую зависит от качества предлагаемого продукта, а также музейным контентом. Опыт московских и региональных музеев наглядно показывает, что важным аспектом на пути создания успешного «арт-продукта» является его финансирование. Сегодня многие «большие» музеи наряду со своими «меньшими» коллегами вынуждены искать новые эффективные формы интеграции бизнес-навыков и привлекать спонсорские ресурсы, прибегая, в том числе, к *системам фандрейзинга и краудсорсинга*. Позитивное движение в сторону пополнения ресурсов музеев на федеральном и региональном уровнях не однородно.

Система поддержки в решении данной проблемы может быть на основе выделения грантов через вовлечение бизнес-сообщества и государственных структур, а также внутренняя межмузейная коммуникация на уровне партнерских связей. Для московских музеев в 2014 году по инициативе Департамента культуры города Москвы при организационном участии Центра проектов «Творческая Москва» в рамках Государственной программы «Культура Москвы 2012—2016 гг.» на поддержку творческих музейных проектов государственных учреждений был предложен грантовый конкурс по софинансированию наиболее удачных из них. Поддержка подобных московских музейных проектов со стороны государства направлена на развитие современной городской культуры, которая способствует формированию образа Москвы, как современного мегаполиса, комфортного для жизни и перспективного пространства в области творческой и профессиональной самореализации, не оставляя барьеров для взаимодействия частного и государственного сектора, а, следственно, формированию новых творческих/креативных индустрий и их культурных практик.

*Существует ряд частных фондов, которые поддерживают перспективные инициативы музейщиков. Ярким примером является деятельность Благотворительного фонда культурных инициатив М. Прохорова исключительно для региональных музеев и Благотворительного фонда В. Потанина, но уже для всех музеев страны. На протяжении десяти лет существует конкурс «Меняющийся музей*

в меняющемся мире», «Первая публикация», фестиваль «Музейный гид». Проект призван поддержать инициативы, которые способны сделать музей центром социокультурного, экономического и туристического развития своих регионов, а также открыть широкой публике малоизвестные музейные коллекции в оригинальной и современной форме. Подобная поддержка частного сектора дает возможность региональным музеям выйти на качественно новый уровень.

Другой стороной культурных практик региональных музеев и представителей бизнеса является создание музейных объединений регионального и международного уровня, выполняющих функции информационно-ресурсных центров, которые формируют базы данных по наследию территорий. Например, при содействии компании «КАМИС» в Ленинградской области и ХМАО-Югры созданы электронные базы данных музеев, носящие сводный характер. Это проект позволяет открыть новую платформу в развитии информатизации и популяризации музеев России, как внутри страны, так и в мире. Следует отметить, что у музеев Москвы подобного единого информационного поля нет.

*Появление в начале XXI века таких арт-центров, как Центр Дизайна ARTPLAY, расположенный в бывшем здании фабрики «Красная Роза», Музей современного искусства «Гараж», Центр современного искусства «Винзавод» представляют кластерную систему творческих индустрий. Данный кластер позволяет концентрировать в едином московском пространстве, как традиционные формы репрезентации артефактов, так и «симбиозные» соединения традиций и инноваций. На региональном уровне центром развития креативных индустрий является Казань. На этапе «стартапа» в Татарстане уже есть специальная инфраструктура для творческой индустрии: работают четыре коворкинга; в 2007 году открылся центр современной культуры «Смена» и др.*

Другой тенденцией культурной практики музеев стало проникновение форм взаимодействия с посетителями как развлекательно-творческого центра, а не только хранилища экспонатов. Здесь наиболее ярко проявляется синтез культуры, образования и коммерции. Музей рассматривается как некая сфера услуг, производящая культурно-образовательные и качественно отличающиеся от других досуговых учреждений продукты. Преимуществом музеев является наличие подлинности предмета во главе развлекательно-творческой и образовательной основы. В практике музеев Москвы — это «Образование в музее», проект, поддерживаемый государством, «В музей — всей семьей», интерактивный образовательный

центр в Дарвинском музее «Познай себя — познай мир» [2, [www.darwin.museum.ru](http://www.darwin.museum.ru)]. Опыт региональных музеев показателен в формате проведения фестиваля под названием «Детские дни в Петербурге». Главной формой реализации является игра-путешествие по музеям города «Я иду искать!» Важной составляющей проекта является дискуссионная площадка для специалистов российских и зарубежных музейной сферы. По модели «Детских дней» организованы «Семейное путешествие» в Москве и «На старт, внимание... в музей!» в Перми.

Многие музейные образовательные и развивающие программы, экспозиционное пространство организованы с помощью *интерактивных мультимедийных элементов, которые и в регионах уже явление устоявшееся. Период, когда музейное сообщество «играло» и только познавало технические возможности мультимедиа, уже прошел.* Данная новация носит характер, как хорошо продуманного инструмента, который имеет информационно-познавательное впечатляющий эффект, при этом, не отвлекая, от предмета/экспоната, так и не очень. Например, в Тобольском музее-заповеднике на базе Архиерейского дома и Дворца Наместника представлен широкий спектр интерактивных технологий: тач-столы, 3D-витрины, голографический экран, напольная и потолочные проекции, мультимедийная гостевая книга [8, <http://tiamz.ru>]. В Музее истории Екатеринбурга была представлена мультимедиа инсталляция «Интерактивная книга», меняющая картинки и текст на глазах посетителей [5, <http://m-i-e.ru>].

Многозначительную роль в коммуникационном процессе с посетителями приобретают гаджет-платформы, позволяющие оперативно использовать мобильные приложения, адаптированные к музейному пространству. На сегодняшний день эта новация присутствует в практике «больших» музеев. Примечателен в этом смысле опыт взаимодействия Государственной Третьяковской галереи и компании IZI.TRAVEL. Посредством совместного тандема был разработан и внедрен в культурную практику галереи новый арт-продукт в виде экскурсионного маршрута в форме мобильного приложения («Прогулка по Москве Серебряного века: Александр Головин») [3, [www.tretyakovgallery.ru/](http://www.tretyakovgallery.ru/)]. В практике музеев Московского Кремля активно внедряются мобильные сервисы и технологии посредством разных типов приложений для смартфонов от интерактивных гидов по экспозициям и выставкам до виртуальных туров и агрегаторов, собирающих и представляющих пользователям информацию о разных музеях [4, [www.kreml.ru](http://www.kreml.ru)]. Активное использование потенциала мобильных сервисов и интернет сети становится

хорошей практикой выстраивания диалога с реальной и потенциальной аудиторией, где *в центре внимания находится экспонат*, подача которого сегодня возможно посредством применения интерактивных технологий.

*Экскурсионное обслуживание музеев в современной культурной практике также выходят за рамки обыденного показа. Столичные музеи сами инициируют оригинальные формы социокультурной деятельности.* Например, проект «Пикник «Афиши»» совместно с Государственным музеем-заповедником Коломенское и интернет-порталом «Афиша», где музейное пространство (территория) выступает экспериментальной платформой для визуализации новой программы и способа демонстрации современной культуры для жителей столицы. В 2014 году участниками этого партнерского проекта стали шесть культурных центров («ЗИЛ», «Зодчий», «Северное Чертаново», «Зеленоград», «Москвич», «Перспектива») из шести районов Москвы, способом обращения которых к аудитории были интерактивные инсталляции.

Главной проблемой среди столичных музеев является контраст «больших» и «маленьких» музеев и галерей. Вторые испытывают значительно больше трудностей и репрезентации артефактов, и в использовании новых цифровых технологий, и в налаживании партнерских взаимосвязей с бизнес-структурами, и в создании интерактивных форм в экспозиции и мн. др. *Развиваясь, практически, за счет непрерывных заимствований*, они находятся в постоянном поиске. Способом решения проблемы становятся передвижные выставки предоставление своего выставочного пространства в качестве экспериментальной арт-площадки. Такая форма партнерского взаимодействия позволяет для «больших» музеев открывать новые платформы репрезентации своих коллекций, а «маленьким» музеям увеличивать аудиторию и партнерские связи.

*Конкурентная среда региональных музеев минимизирована. С одной стороны, региональный музей — это центр и доминирующий очаг культурных продуктов и репрезентации артефактов, с другой — это единая кластерная система, включенная в туристическую карту культурного ландшафта.*

Подводя итог, следует отметить, музейная деятельность Москвы и регионов в контексте культурных практик, опирается на формирование *развитой коммуникационной сети. Общая включенность музея в жизнь города или целого региона становится одним из способов ретрансляции артефактов в условиях партнерства, представления культурного продукта посредством развитой*

*культурно-образовательной программы, развития мультимедиа технологий. Уникальность музея становится одним из определяющих факторов успеха, формируемых посредством PR-стратегии и имиджевой политики.*

### **Список литературы:**

1. Документ Министерства культуры, СМИ и спорта Правительства Великобритании по развитию творческих индустрий: UK Government's Department for Culture, Media and Sport, Creative Industries Mapping Document, Лондон, 1998 и 2001. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [www.culture.gov.uk/images/publications/CEPFeb2008.pdf](http://www.culture.gov.uk/images/publications/CEPFeb2008.pdf) (дата обращения: 11.06.2015).
2. Государственный Дарвиновский музей / Информация для посетителей, текущая экспозиция/ Государственный Дарвиновский музей [1996—2014] [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://darwin.museum.ru> (дата обращения: 05.06.2015).
3. Государственная Третьяковская галерея / Информация по мобильному приложению для посетителей [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/education/education4739/> (дата обращения: 05.06.2015).
4. Музей Московского Кремля [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.kreml.ru/> (дата обращения: 04.06.2015).
5. Музей истории Екатеринбурга / Информация для посетителей [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://m-i-e.ru/> (дата обращения: 07.06.2015).
6. Румянцев М.В., Лаптева М.А., Зеленцова Е.В., Мельвиль Е.Х., Андреева С.В. Междисциплинарное исследование креативных индустрий и творческой экономики Красноярска // Культурологический журнал. — 2012. — № 1 (7). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/110.html&j\\_id=9](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/110.html&j_id=9) (дата обращения: 18.07.2014).
7. Солонин Ю.Н., Каган М.С. Культурология: учебник. М.: Высшее образование, 2007. — 566 с.
8. Тобольский музей-заповедник / Информация для посетителей [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://tiamz.ru> (дата обращения: 11.06.2015).



## СЕКЦИЯ 2.

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### 2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

##### ЛЕКСЕМА «ДУША» В ЛИНГВОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА

*Аверина Марина Анатольевна*

*доцент кафедры лингвистики, канд. филол. наук,  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«Южно-Уральский государственный университет»  
(национальный исследовательский университет),  
филиал в г. Озёрске Челябинской области,  
РФ, г. Озёрск  
E-mail: [marina651@mail.ru](mailto:marina651@mail.ru)*

*Тараканов Александр Сергеевич*

*студент кафедры лингвистики,  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«Южно-Уральский государственный университет»  
(национальный исследовательский университет),  
филиал в г. Озёрске Челябинской области,  
РФ, г. Озёрск*

# TOKEN "SOUL" IN LINGVOKULTURNAJA SPACE RUSSIAN HUMAN

*Marina Averina*

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

*Alexander Tarakanov*

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

## АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается роль лексема «душа» в формировании менталитета русского человека. Проведённый анализ словарных дефиниций и семантического функционирования описываемой лексемы в художественных текстах свидетельствует о том, что она является этнокультурным кодом.

## ABSTRACT

The article discusses the role of token "soul" in shaping the mentality of the Russian people. The analysis of dictionary definitions and semantic operation described tokens in artistic texts shows that it is the ethno-cultural code.

**Ключевые слова:** лексема; душа; сема; фразеологизм; пословица; менталитет.

**Keywords:** token; shower; sema; idiom; proverb; mentality.

В современном языкознании язык рассматривается не только в рамках его коммуникативной функции, но и в качестве этнокультурного кода. Учёные-лингвокультурологи (и мы вслед за ними) считают, что каждый язык — это самобытная система, формирующая картину мира носителей этого языка, определяющая их мировоззрение [3]. Конечно, и русский язык является такой системой, причём, одной из богатейших.

В русском языке имеется значительное число слов, по большей части абстрактных лексем, с помощью которых люди могут выстраивать в речевой коммуникации ассоциативно-смысловые связи. Такие лексемы, «жизнь», «любовь», «честь», «совесть», «достоинство», помогают человеку воспринимать окружающий его мир [1; 2]. Наиболее сложной и неоднозначной является лексема «душа». Проанализируем её словарные дефиниции.

Философский словарь под редакцией И.Т. Фролова даёт только одно значение лексемы «душа» — 'термин, употребляемый иногда в качестве синонима термина психика' [9, с. 172].

Словарь символов Д. Трессиддера трактует понятие «душа» как 'символ духовных или нетелесных аспектов человеческой личности' [7, с. 88]. В повседневности существительное «душа» часто используется людьми для обозначения определённого нематериального, духовного начала. Оно помогает человеку выстраивать свои отношения с окружающими его людьми на эмоциональном уровне.

Обратимся к лингвистическим словарям. В толковом словаре В.И. Даля значение лексемы «душа» определяется как 'бессмертное духовное существо, одарённое разумом и волей' [4, с. 504].

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова зафиксировано три значения описываемой лексемы: 1) 'внутренний психический мир, сознание человека'; 2) 'то или иное свойство характера, а также человек с теми или иными свойствами'; 3) *перен.* 'вдохновитель чего-нибудь, главное лицо' [5, с. 159].

В Толковом словаре русского языка под редакцией Ушакова уточняются значения лексемы «душа»: 1) 'в религиозных и идеалистических представлениях — нематериальное начало жизни, противопоставляемое телу; бесплотное существо, остающееся после смерти человека'; 2) 'в старой психологии — совокупность психических явлений, переживаний, основа психической жизни человека'; 3) 'свойство характера, основные черты личности, а также человек, с теми или иными свойствами' [8, с. 656].

В «Словаре русского языка» под редакцией А.П. Евгеньевой (МАС) у слова «душа» зафиксировано шесть значений. Это обусловлено тем, что религиозная трактовка не вынесена отдельным пунктом [6, т. 1, с. 456].

Проведённый анализ словарных дефиниций позволил выделить ядерную сему лексемы «душа» — 'то или иное свойство характера, а также человек с теми или иными свойствами'; окологернейные семы — 'внутренний психический мир человека', 'сознание человека'; периферийные семы — 'бессмертное духовное существо, одарённое

разумом и волей’, ’символ духовных или нетелесных аспектов человеческой личности’, ’вдохновитель чего-либо’, ’совокупность психических явлений, переживаний’.

Материал нашей картотеки в 200 употреблении показал, что чаще всего описываемая лексема функционирует в русском языке в значении «внутренний психический мир, сознание человека».

*И уже ничто души моей не веселит* (М.Ю. Лермонтов. Монолог).

Думы лирического героя приводят его к неутешительным выводам и, вероятно, окончательному упадку эмоционального состояния, о чём и говорит автор в своём произведении. Исследуемая лексема актуализирует сему ’внутренний психический мир’: ничто не может изменить настроение лирического героя Лермонтова.

*Лишь часто новым впечатленьям душа ввернется твоя* (М.Ю. Лермонтов. К Н.И.).

Автор стихотворения доносит до адресата мысль о том, что душа героини изменчива: она часто нуждается в новых впечатлениях. В данном контексте лексема «душа» актуализирует сему ’бессмертное духовное существо, одарённое разумом и волей’.

*Богатырь ты будешь с виду, и казак душой* (М.Ю. Лермонтов. Казачья колыбельная песня).

В форме материнского монолога Лермонтов предсказывает малышу его будущее. В данном предложении лексема употреблена в значении «свойства характера».

Описываемая лексема часто функционирует в русских поговорках и актуализирует сему ’свойства характера’:

*Бывает, лицом — цветок, а душой — головёшка чёрная; Повадки волчьей, а душа заячья; На вид — простак, а в душе — хитряк.*

Описываемая лексема образует синонимический ряд «душа-сердце-дух», имеет антонимическую пару «душа» — «плоть», однако, в омонимичные отношения не вступает.

Описанная лексема входит в состав множества фразеологических единиц: *душа нараспашку, вложить душу, в чём душа держится, кривить душой*. Например, фразеологизм *душа нараспашку* имеет значение — «добрый, открытый человек».

*В большом зале генерал-губернаторского дома собралось все чиновное сословие города, начиная от губернатора до титулярного советника: правители канцелярии и дел, советники, ассессоры, Кислоедов, Краснонос, Самосвистов; не бравшие, бравшие, кривившие душой, полукривившие и вовсе не кривившие — все не без*

*волнения и беспокойства ожидали выхода генерал-губернатора* (Н.В. Гоголь. Мёртвые души).

В этом предложении лексема «душа» является компонентом фразеологического оборота процессуальной семантики ***кривить душой***, имеющего значение «лицемерить».

*Брат Касьян лежал на своей лавочке в пекарне... Исхудал он за зиму, в чём душа держалась, и оставались живыми лишь одни серые глаза* (Д.Н. Мамин-Сибиряк. Душа проснулась).

В данном предложении исследуемая лексема «душа» является компонентом фразеологической единицы *в чём душа держалась*, которая функционирует в значении «хилый, немощный, больной человек» и выражает яркую экспрессию сильных переживаний героя за брата Касьяна: исхудал, остались лишь серые глаза.

*Обидно, коротка вся жизнь для поисков родной души* (Л. Якушева. Нам, не умевшим сердце побороть).

В данной примере исследуемая лексема входит в состав фразеологической единицы ***родная душа***. Автор утверждает, что порой за всю жизнь люди не могут встретить того человека, который стал бы для них самым близким и родным.

Описываемая лексема «душа», несомненно, является значимой единицей лингвокультурологии. Наличие большого количества понятийных и семантических модификаций данной лексемы дают огромные возможности для её интерпретации.

«Душа» может не только отражать различные чувства, но и испытывать их, являясь своеобразным «субъектом» речи. Её нравственные категории во многом определяют характер и сущность русских людей, так как ориентированы на определённые человеческие ценности.

Лексема «душа» формирует лингвокультурное пространство русского человека, отражает его менталитет, являясь этнокультурным кодом.

### **Список литературы:**

1. Аверина М.А. Анализ словарных дефиниций лексемы «сознание»// Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук /М.А. Аверина. М., — 2014. — № 5-2. — С. 9—12.
2. Аверина М.А. Вербализация концепта «совесть» в современной русской публицистике//Инновации в науке / М.А. Аверина. Новосибирск, — 2014. — № 34. — С. 29—33.

3. Воропаева О.В. Лингвоконцепт «душа» в русском языке: номинативный и ценностный аспекты исследования / О.В. Воропаева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология/О.В. Воропаева. М., — 2014. — № 2. — С. 42—47.
4. Даль В.И. Толковый словарь великорусского языка / В.И. Даль. Т. 1—4. М., 1989.
5. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. /С.И. Ожегов. М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и образование», 2008. — 736 с.
6. Словарь русского языка / под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Русский язык, — 1984. — Т. 1. — 696 с.
7. Трессидер Д. Словарь символов /Д. Трессидер М., 2001. — 454 с.
8. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, — 1935—1940. — Т. 1. — 1562 с.
9. Философский словарь / под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика, 2001. — 719 с.
10. Ширяева О.С. Сравнительный анализ толкований слова «душа» в словарях разных исторических периодов//Филологические науки. Вопросы теории и практики/О.С. Ширяева. Тамбов, — 2013. — № 8-1(26). — С. 203—206.

## 2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

### КОММУНИКАТИВНЫЕ ТАБУ В НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

*Замерченко Наталья Ивановна*

*канд. пед. наук, доцент*

*Московского Городского Педагогического Университета,*

*РФ, г. Москва*

*E-mail: [n.summertime@gmail.com](mailto:n.summertime@gmail.com)*

### COMMUNICATIVE TABOOS IN GERMAN AND RUSSIAN LINGUISTIC CULTURES

*Natalia Zamerchenko*

*candidate of Science, assistant professor*

*of Moscow City Pedagogical University,*

*Russia, Moscow*

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается роль и значение табуированных тем в межкультурной коммуникации. Основное внимание автор уделяет анализу результатов эксперимента, проведенного в рамках сопоставительного анализа сходств и различий в табуированных темах в немецкой и русской лингвокультурах.

#### ABSTRACT

The article examines the role and importance of the taboo topics in intercultural communication. The main attention is paid to the analysis of rezultatov experiment, conducted in the framework of the comparative analysis of similarities and differences in taboo topics in German and Russian linguistic cultures.

**Ключевые слова:** интеракциональное общение; концепт «табу»; лингвокультура; предметно-понятийные сферы; этностереотип; экзистенциональная значимость; речевое поведение.

**Keywords:** interactionally communication; the concept of "taboo"; linguaculture; subject-conceptual sphere; ethnostereotype.

Взаимодействие культур сегодня рассматривается в сложном динамическом контексте: современные процессы модернизации во всех сферах жизнедеятельности человека представляют собой сложный многоуровневый синтез различных подсистем, маркированных соответствующими акцентами в системе ценностных предпочтений. В процессе тотального гуманитарного движения к объединению вопрос о необходимости развития продуктивной глобальной коммуникации в практической деятельности становится важным сегментом стратегии межкультурного взаимопонимания. В основе данной тенденции — способность к восприятию отличного, другого, иного через поиск консенсусных решений для достижения билатерального согласия в обществе. В этой связи предлагается выделять помимо транзакционального общения, ориентированного преимущественно на передачу информации, интеракциональное общение, целью которого является установление и поддержание межличностного контакта, достижение взаимопонимания, гармонии в общении [6, с. 15].

Со второй половины XX века активно развиваются направления, исследующие процессы коммуникации в социальном, психологическом, лингвистическом, семиотическом и техническом отношениях. Сложился ряд направлений, занимающихся изучением практики речевого общения, ее форм и функций, условий эффективности: теория речевых актов, речевой коммуникации, речевых жанров, межкультурной коммуникации, этнография речи, дискурс-анализ, конверсационный анализ. В их кругу культура диалога представляет собой один из подходов к достижению эффективного речевого взаимодействия с учетом социально-психологических оснований теории речевой коммуникации и в общем контексте функциональной лингвистики. Одной из важных составляющих диалога культур является знание национальных культурно-специфических особенностей. Коммуниканты общаются в соответствии со своими национальными нормами коммуникативного поведения, которые, как правило, не полностью совпадают с нормами иностранного партнера. Одной из особенностей межкультурной коммуникации, выражающих ее нормативную природу, является широкое распространение различных социальных ограничений, запретов, искусственно сужающих сферу общения отдельных индивидов и их групп [7, с. 8].

Концепт «табу» является одним из базовых в языковой картине мира, обладает экзистенциональной значимостью как для отдельной языковой личности, так и для языкового сообщества в целом.



Несмотря на определённую степень изученности, понятие «табу», в силу своей противоречивости, остаётся сегодня в фокусе внимания коммуникативной лингвистики, и проблема дидактизации данной тематики при обучении иностранному языку является весьма непростой и находящейся на стадии разработки.

В межкультурной коммуникации табу занимают особое место, так как «вызванные нарушением табу недопонимания являются более ощутимыми и невосполнимыми» [8]. Соответственно, коммуниканты, которые относятся к различным лингвокультурам, должны учитывать, что имеющиеся у них негативные этностереотипы относительно культуры их партнера могут стать препятствием для процесса их коммуникации, если они будут затронуты [3, с. 246].

Среди основных характеристик табу целесообразно выделить:

1. конвенционализированность табу. По мнению ученых, подобные запреты в ряде случаев имеют социальный характер и в этом смысле имеют общие черты с нормами и связаны с коммуникативной деятельностью личности, т. е. с общением;

2. табу неизбежно предполагает эвфемизацию, т. е. потребность в заменных разрешительных словах, на что указывает ряд ученых (А.Ф. Анисимов, О.С. Ахманова, Б.Х. Бгажноков, А.А. Реформатский и др.);

3. табу относится к таким формам речевого поведения, которые глубоко закреплены в психике человека: «Нормы закрепляются в речевом сознании коммуникантов, и их знание становится одним из условий для успешного осуществления речевой деятельности» [1, с. 9];

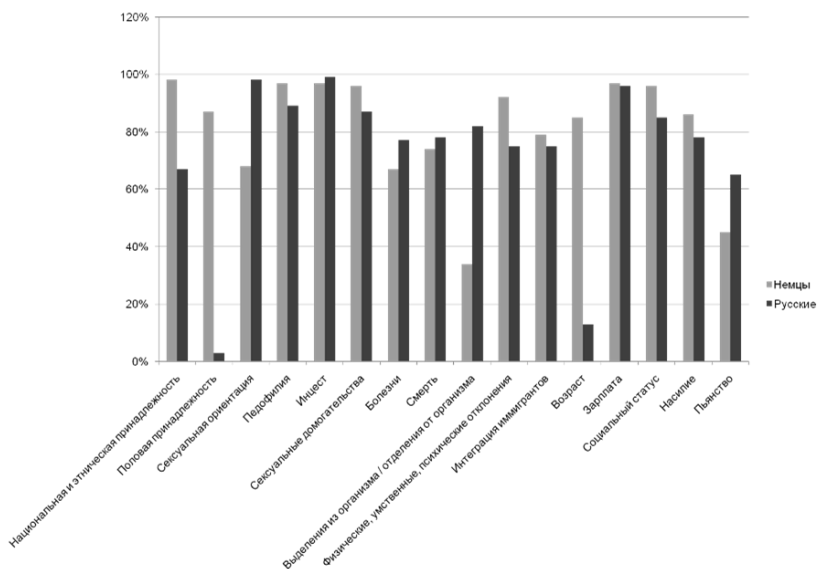
4. табуированная тема — понятие динамичное, социально зависимое: в условиях внутрикультурной коммуникации определенные темы могут перестать являться табу, другие могут табуироваться.

Сферы применения табу исследуются многими учеными (М.Л. Ковшова, Л.П. Крысин, В.П. Москвин, Б.А. Ларин, Б. Уоррен, Х. Шредер и др.), что позволяет говорить о классификации традиционных тем-табу: возрастная сфера, расовая и национальная принадлежность, религиозная сфера, сфера физиологии человека, внешний вид и физические возможности, тема смерти, материальное положение и др. Несомненно, понятие табуированности лежит в морально-этической плоскости общественного сознания, в связи с этим классификация тем на допустимые / недопустимые носит также морально-этический характер, сформировавшийся под воздействием общественного мнения по принципу коммуникативной уместности или неуместности.

Наше исследование содержит сопоставительный анализ, который основывается на субъективной оценке определенных лексико-семантических групп носителями языка с учетом культурологической

составляющей. В данной статье приводятся результаты анализа тематических табу в немецкоязычной и русскоязычной публичной коммуникации в условиях мультикультурности, выявлению специфики социальной маркированности их значения и особенностей их функционирования. Для определения специфики табуированных тем был проведен экспериментальный опрос, в котором приняли участие носители немецкого языка (n=41: 11 мужчин и 30 женщин) и носители русского языка (n=58: 20 мужчин и 38 женщин).

Включение темы **национальной или этнической принадлежности** в категорию табуированных объясняется непрекращающейся борьбой за равные права всех категорий граждан, которая в значительной мере определяет социальную жизнь в Германии и России в последние десятилетия и желанием исключить возможность любых проявлений дискриминации людей в современном обществе. В связи с этим под влиянием движения за политкорректность в русском и немецком языках произошли и происходят изменения в корпусе лексики, обозначающей национальную или расовую принадлежность. Указание на национальности или расы является запретным, так как может быть воспринято как отнесение лиц к меньшинству, к «отличным», «другим», что ущемляет их права, заставляет чувствовать себя изгоями.



**Рисунок 1. Тематические табу в немецкоязычной и русскоязычной публичной коммуникации**

Активная позиция женщины, борьба против мужской монополии привели к тому, что указание на **половую принадлежность** стало считаться определенным видом дискриминации в немецком обществе. Табуированность возникла из-за стремления уйти от любого указания на гендер, чтобы продемонстрировать равноправие обоих полов в любой сфере. Даже при приеме на работу вопросы, связанные с половой принадлежностью, исключены из анкеты соискателя. Для создания толерантных слов в немецком языке используется нейтральное слово Person (вместо Mann или Frau), не указывающее на конкретное содержание признаков пола (например, нейтральное Geschäftsperson вместо Geschäftsmann/Geschäftsfrau). В российском обществе пока эта тема не является остро табуированной (3 % опрошенных отнесли ее к запретным), но в российской лингвокультуре все более широкое распространение получают модифицированные наименования профессий, в основном заимствованные из английского языка, в которых не содержится прямого указания на гендерную принадлежность: менеджер, мерчендайзер, тьютор и пр.

Неоднозначное отношение продемонстрировали опрашиваемые к теме **сексуальной ориентации**. С одной стороны, в связи с новым этапом сексуальной революции, связанным с борьбой сексуальных меньшинств за свои права, лица, принадлежащие к таким социальным группам, открыто демонстрируют свою принадлежность. Поэтому обсуждать данную тему считается политкорректным. С другой стороны, опрашиваемые высказали уверенность, что в определенной ситуации (например, при приеме на работу) данная тема продолжает оставаться запретной и недопустимой.

Понятие **болезни** в течение всего периода развития человеческой цивилизации практически всегда табуировалось. А.Н. Афанасьев писал, что болезни «...рассматривались нашими предками как спутницы и помощницы Смерти» [2, с. 670]. Поэтому избегание прямого названия недуга связано с боязнью накликать беду, притянуть ее к себе. Болезнь воспринималась как наказание свыше. Эти процессы и сейчас наблюдаются в русскоязычной коммуникации. В настоящее время данная тема стоит на рубеже детабуизации. В обеих культурах о болезнях в целом говорится много и охотно. Исключения составляют тяжелые болезни, а также болезни, связанные с половыми органами, органами пищеварения, органами выделения, а еще с протезами и париками, которые являются табу. Однако табуирование присутствует в профессиональной медицинской среде в обеих лингвокультурах, что связано, прежде всего, с желанием сохранить у больного веру в скорейшее выздоровление.

Большинство русскоязычных информантов отнесли тему **смерти** к исключительно носящим частный характер: о болезнях и смерти известных личностей, а также знакомых и друзей принято говорить свободно. Обсуждать то же самое относительно близких родственников является исключительно внутрисемейным решением. Необходимо отметить, что концепт *смерть* в понимании разных культур рассматривается как конец, завершение жизненной линии, уход из жизни, уход в другой, лучший мир, уход к праотцам.

Тема **пьянства** представляется весьма негативной в большинстве лингвокультур. В российском обществе пьянство стоит в одном тематическом списке с болезнью и смертью, слово «алкоголик» приравнивается к тяжелому диагнозу. Широко распространенным в массово-информационном дискурсе является гетеростереотип «русские-пьяницы». Носитель русской культуры воспринимает это однозначно как агрессию, поэтому данная тема относится к числу табуированных в русской лингвокультуре (65 %). Многие контексты, касающиеся темы «алкоголь в Германии», содержат иронию.

К табуированным в русской лингвокультуре относится тема, связанная с **выделениями из организма и отделениями от организма** человека. Обсуждение деликатных тем считается неловким. Многие, связанное с физиологией, является табу в рамках коммуникативного общения: синдром избыточного газообразования, потоотделение, понос, запор, менструация, калоотделение, мочеиспускание и проч., и их заменяют соответственно синонимами или евфемизмами (критические дни / деликатные дни; облегчиться / помочиться). Табуированность данной темы предположительно связана с тем, что определенные части человеческого тела и функции, которые они выполняют, являются частью человеческого «Я», представляя сакральную область человеческих знаний. Несмотря на всеобщую грамотность, отсутствие условностей, раскрепощенность и демократичность российского общества, древний запрет в русском языковом сознании на области, связанные с человеческим телом сохраняются (82 %).

Табуированными в публичном дискурсе в немецком (92 %) и русском языках (75 %) являются прямые именованя лиц, у которых возможности жизнедеятельности в обществе ограничены из-за **физических, умственных, психических отклонений**, чтобы не привлекать внимание, не причинить боль, не ущемить людей, которые обладают подобными недостатками.

Табу существуют в **политических дискуссиях** в России и Германии. «Именно способность публичной коммуникации

вырабатывать и распоряжаться критическим ресурсом социальной информации является средством самоорганизации социальной системы, её состояния и развития» [5, с. 200]. В политическом дискурсе и всех видах институционального дискурса обязательно происходит сознательное нормирование языка в соответствии с идеями политкорректности. Политкорректность устанавливает нормы лингвистического поведения, становясь общим вектором политического дискурса в современном обществе. В международном общении принято обсуждать, в основном, приличные для салонов темы, которые воспринимаются общественностью своего государства. Но есть некоторые вопросы, о которых в публичных дискуссиях говорить не принято: высказывания о политике Европейского Союза и монетарной политике, репрессивные действия власти, государственные и военные тайны, деятельность некоторых органов власти и проч. Из-за табуированности темы обсуждаются лишь отдельные нюансы, поскольку за критические замечания о политике Евросоюза можно получить ярлык «антиевропейца», за обсуждение прав сексуальных меньшинств — «гомофоба», за критические высказывания о политике Израиля — «антисемита» и т. д. Того, кто идет на нарушение табу, ждет наказание в виде запятнанной репутации или потери должности. Самым известным публичным примером является история Тило Сарацина, который, будучи членом Совета федерального банка и сенатором по финансовым вопросам в Берлине, в 2009 году дал интервью одному не очень известному изданию «Леттре», спровоцировав одним словом-метафорой *Korftuchmädchen* дискуссию о социальных проблемах молодых турков-иммигрантов, вылившуюся в большую резонансную дискуссию о том, что нельзя публично говорить и в какой форме можно характеризовать общественные проблемы. Уже лишившись должностей, в 2010 году он опубликовал книгу “*Deutschland schafft sich ab*”, в которой продолжил жесткую критику иммиграционной политики Германии, основанную на «трех неправдах» (*drei Lebenslügen*). Вызванная реакция подтвердила, что коммуникативный климат в современном мире отличается эмоциональной нестабильностью, что вызвано серьезными изменениями в социальной структуре общества, формированием во многих регионах мультикультурных сообществ, проживающих на единой территории, что сопровождается изменением норм межличностного взаимодействия. Тема **интеграции иммигрантов** является однозначно в центре внимания тематики табу.

Отражением приоритетов в сознании современного европейского общества является устойчивая апелляция к понятию «молодость»,

под которую унифицируется вся социальная сфера: мода, музыка, стиль общения. Будущие возможности, позитивное состояние соотносятся только с этим понятием. Поэтому одной из новых табуированных тем является тема «**возраст**», которая инициирована неприятием современным обществом признаков старения. Природный возраст — одна из немногих непреодолимых границ, но немецкое общество придумало «омолаживающий эффект» — несколько изменить этикетные нормы на те, которые не задевают самооценку. У русских объективным признаком принадлежности к определенному возрасту является наличие отчества в обращении. Даже если человек делает попытки визуально остаться в «модной возрастной категории», языковое сознание русского связывает наличие отчества с определенным возрастом и болезненно влияет на самооценку среднего и старшего поколения.

Тема **сексуальных отношений** в связи с новым этапом сексуальной революции и борьбой сексуальных меньшинств за свои права обсуждается в современном обществе более охотно, чем ранее и русскими и немцами. Лица, принадлежащие к данным группам, открыто заявляют о своей принадлежности, поэтому принято считать, что данная лексика (гомосексуалист, транссексуал) является политкорректной для сексуальных сообществ. Табуированными остаются темы **инцеста, сексуальных домогательств, педофилии и проституции**.

Тема **насилия** до недавнего времени не была табу в русской лингвокультуре. Исторически характер развития русского общества предполагал физическое наказание как неотъемлемую часть воспитания и взаимоотношений в семье. И лишь в начале XXI века о жестоком обращении с детьми и о насилии в семье заговорили как об одной из табуированных тем, в то время как тема жестокого обращения с пожилыми людьми до сих пор не является темой-табу.

Одна из острых табуированных тем в речевой коммуникации — это вопрос о **зарплате**. Подобные обсуждения не приняты в русской лингвокультуре как в общении со знакомыми людьми, так и в профессиональном сообществе (96 %). Во многих компаниях пункт о неразглашении сведений о заработной плате даже включен в текст трудового соглашения. Обсуждение финансового положения относится к числу тематических табу и в немецкой лингвокультуре (97 %). К теме зарплаты плотно примыкает и тема социального статуса, которая является табу для обеих лингвокультур. В лексической системе обоих языков сложилась практика статусного именованя лица без подчеркивания его социально-ролевых признаков.

Проведенное исследование позволяет прийти к выводу, что в целом предметно-понятийные сферы табу в современном немецком и российском обществе совпадают, что свидетельствует о тесных взаимодействиях между двумя лингвокультурами. Процесс табуизации продолжается, создавая условия для языкового развития и представляя собой одно из средств этического регулирования. Актуальность изучения феномена «табу» как элемента модели действий человека в обществе позволяет выделить «проблемные» сферы, диагностировать состояние духовности языкового общества и является тактической составляющей культурной компетенции, которая «...предполагает умение распознавать ценностные установки, признаки психологической и социальной идентичности, характерные для отдельной культуры [4, с. 246].

### Список литературы:

1. Анисимова Е.Е. Нормативность речи в аспекте коммуникативной лингвистики // Вопросы системной организации речи. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1987. — С. 3—9.
2. Афанасьев А.Н. Славянская мифология. Поэтические воззрения славян на природу. М.: Эксмо: Митгард. 2008. — С. 1520.
3. Кашкин В.Б., Смоленцева Е.М. Этностереотипы и табуированные темы в межкультурной коммуникации//«Культурные табу и их влияние на результат коммуникации». Воронеж: ВГУ, 2005. — С. 246—252.
4. Леонтович О.А. Россия и США: Введение в межкультурную коммуникацию. Волгоград: Перемена, 2003. — С. 388.
5. Мансурова В.Д. Журналистская картина мира как фактор социальной детерминации. Барнаул: Изд-во Алтайск. гос. Ун-та, 2006. — С. 237.
6. Орлов Г.А. Современная английская разговорная речь. М.: Высшая школа, 1991. — С. 240.
7. Соковнин В.М. О природе человеческого общения (опыт философского анализа). Фрунзе: Мектеп, 1973. — С. 234.
8. Schröder H. Tabus, interkulturelle Kommunikation und Fremdsprachenunterricht. Überlegungen zur Relevanz der Tabuforschung für die Fremdsprachendidaktik / H.Schröder. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://tabu\\_artikel\\_1997.pdf](http://tabu_artikel_1997.pdf).

**ГРАФИЧЕСКАЯ ФОРМА И МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ  
ОСОБЕННОСТИ КСЕНОНИМОВ  
В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ПНИН»**

*Захарчук Людмила Николаевна*

*канд. филол. наук, доцент Старооскольского филиала  
Воронежского государственного университета,  
РФ, Белгородская область, г. Старый Оскол  
E-mail: [l.zakharchuk@mail.ru](mailto:l.zakharchuk@mail.ru)*

**GRAPHIC FORM AND MORPHOLOGICAL  
CHARACTERISTICS OF XENONYMS  
IN THE NOVEL “PNIN” BY V.V. NABOKOV**

*Ludmila Zakharchuk*

*candidate of philological sciences, associate professor  
of Stary Oskol branch of Voronezh State University,  
Russia, Belgorod Region, Stary Oskol*

**АННОТАЦИЯ**

Текст романа В.В. Набокова «Пнин» насыщен ксеноними-русизмами, которые вводятся в текст в виде заимствований, аналогов, за счет использования калькирования, практической транскрипции и в виде гибридных образований. Графическая форма таких ксенонимов может характеризоваться вариативностью; при введении ксенонимов-русизмов в текст романа применяется параллельное подключение с целью обеспечения устойчивой обратимости.

**ABSTRACT**

The text of V.V. Nabokov's novel "Pnin" is abundant in xenonyms describing Russian culture, which are incorporated into the text in the form of borrowings, analogs, calques, by means of practical transcription and in the form of hybrids. The graphic design of such xenonyms can vary; parallel connection is used while incorporating the xenonyms into the text of the novel to guarantee convertibility.

**Ключевые слова:** ксенонимы; параллельное подключение; ксенонимическая обратимость; нативизация текста.



**Keywords:** xenonyms; parallel connection; convertibility of xenonyms; text stylization.

Как известно, роман В.В. Набокова «Пнин» был написан на английском языке в США и издан книгой в 1957. Главный герой, профессор русского языка и литературы Тимофей Пнин, русский интеллигент старой школы, пытающийся вписаться в американскую академическую среду. Фоном повествования служит картина жизни первой волны русской эмиграции в Америке.

Под ксенонимами мы, вслед за проф. В.В. Кабакчи [1], будем понимать идиокультуронимы (элементы иноязычных культур, получающих наименования на соответствующих языках), закрепленные за специфическими элементами «чужой», иноязычной, внешней культуры.

В традиционной лингвистике ксенонимы не рассматривались в качестве самостоятельного сегмента словарного состава, их называли языковыми реалиями, безэквивалентной лексикой, а в случае заимствований — экзотизмами или варваризмами.

Поскольку главный герой романа В. Набокова Пнин — выходец из России, роман насыщен ксенонимами-русизмами, которые вводятся в текст романа всеми традиционными способами: в виде заимствований, аналогов, с использованием кальки, практической транскрипции и в виде гибридных образований. Т. к. автор применяет среди прочих способов введения ксенонимов в текст практическую транскрипцию, это позволяет нам выделить ряд соответствий в письменном обозначении звуков русского языка латиницей, что можно продемонстрировать с помощью следующей таблицы:

*Таблица 1.*

**Соответствия в письменном обозначении звуков  
русского языка латиницей**

Русская графема (диграф)	Английская графема (диграф)	Пример
а	a, ah	Anna Akhmatov, ahksent
е	e	Gramineev
ё	yo, io	votivsyo, Loyv Tolstoy, Fyodor, Piotr
ж	zh	muzhik, pirozhki
з	z	Karamazov
и	i, y	Vladivostok, Dynamo
й	i, y	Ostrovski, Polyanski, zdrastvuy, Sovetskiy Fond
к	k, ck, c	Cossack, Kukolnikov

у	u, ou	Glupishkin, Ougolok
ф	f	Timofey
х	kh, h	Ivan Hristoforovich, Khodotov
ц	ts, s	kvitantsiya, ahksent
ы	ĭ, ĭ	tĭ, Fond Literatūrĭ, Vadim Vadimich
я	ya, a	zemlyanika, ryabinovka, Valeria
ь	'	baten'ka, portfel'

Рассматривая графическую форму русскоязычных имен собственных, используемых в романе «Пнин», следует отметить их вариативность. По мнению В.В. Кабакчи, «орфография антропонимов в английском языке межкультурного общения представляет особую трудность. Значительные трудности возникают даже при переходе от русскоязычных вариантов ономастических ксенонимов к их англоязычным первоисточникам. Особенно сложно транслитерировать антропонимы внешних культур с гетерогенными алфавитами: греческим, арабским, русским, ивритом, хинди, китайским, японским. Единой системы транслитерации идионимов внешних «третьих» культур еще не выработано» [1, с. 135—136].

Манера латинизации русских имен и фамилий определяется разнообразными факторами. При латинизации русских имен и фамилий антропоним может состоять из тех русских букв, которые никогда не вызывали сомнений при латинизации (как это имеет место и в случае некоторых антропонимов, используемых в романе «Пнин»): *Turgenev* — *Turgenev*, *Anna Karamazov* — *Анна Карамазова*, *Ivan Dub* — *Иван Дуб*.

В других случаях даже известная фамилия все еще не получает однозначной латинизации: *Dostoevsky/Dostoyevsky/Dostoevskiy*. В романе В. Набокова представлены следующие графические варианты имен собственных: *профессор Тимофей Пнин* — *Professor Timofey Pnin/Professor Pun-neen*, *Лев Толстой* — *Leo Tolstoy/Lyov Tolstoy*.

В тексте романа присутствует также пример вариативности графической формы нарицательного существительного *квитанция*: *quittance/ kvitantsiya*. При этом второй вариант графической формы указанного ксенонима — это русская лексема «квитанция», введенная в англоязычный текст с помощью практической транскрипции, в то время как первый графический вариант этого ксенонима, вероятно, представляет собой искаженное английское существительное *acquittance* — *освобождение от долга, расписка*.

В тексте романа встречаются лексические единицы русского языка, инкорпорированные в текст непосредственно в том виде, в каком они используются в речи на русском языке, но введенные

посредством применения метода практической транскрипции. Среди них можно выделить эмфатические словосочетания (*slava Bogu* — слава Богу, *vot i vsyo* — вот и все, *kakou zhutkiy dom* — какой жуткий дом, *ni kakou zhe ti dushka* — ну, какой же ты душка), обращение *baten'ka* — батенька, этикетную формулу *Zdravstvuy* — здравствуй!, а также следующие ксенонимы: *catastroph* — катастрофа, *dlya trezvih* — для непьющих, неологизм *psihoosliniie* — психоослиные. Некоторые из таких единиц вводятся с использованием параллельного подключения для обеспечения устойчивой обратимости: *Alexandrinka* (*a theatre in Petersburg*) — Александринка, *po amerikanski* (*the American way*) — по-американски, *Amerikantsi* (*Americans*) — американцы. (Под параллельным подключением, вслед за В.В. Кабакчи [1, с. 155], мы будем понимать введение в текст целого комплекса однородных членов предложения и вводных оборотов, которые в своей совокупности осуществляют ксенонимическую номинацию, т. е. называют элемент описываемой внешней культуры. Ксенонимическая обратимость (конвертируемость) — существование связи, которая устанавливается между идионимом-прототипом и его ксенонимом-коррелятом и которая в идеале обеспечивает взаимный переход от одного идиокультуронима к другому [1, с. 79]).

Говоря о морфологических особенностях ксенонимов, используемых в романе Набокова «Пнин», следует отметить сочетание чужеродных для английского языка корней слов с английскими аффиксами и флексиями. Так, существительное множественного числа *versts* — версты образовано за счет прибавления английского окончания множественного числа к русскоязычной основе, введенной в текст с помощью практической транскрипции.

В иных случаях русскоязычная лексема в форме множественного числа инкорпорируется в текст вместе с русской флексией (*dachniki* (*vacationists*) — дачники), при этом применяется параллельное подключение, т. е. значение введенного ксенонима разъясняется с помощью аналога (*vacationists*).

Для обозначения последователя политического лидера или движения Набоков в своем романе использует, в частности, аффикс *-ite*, который он присоединяет к соответствующему русскоязычному имени собственному: *Trotskiite*. Заметим, что, согласно данным «Англо-английского словаря русской культурной терминологии» В.В. Кабакчи [2], существует несколько вариантов графического оформления имени *Троцкий* и, соответственно, наименования его последователей: *Trotsky*, *Trotzky*, *Trotskyite*, *Trotskyist*. Русизм *Trotsky* входит в группу общедоступных ксенонимов. Термин

*Trotskyist* при этом является нейтральным, а вариант *Trotskyite* признается уничижительным (derogatory) [2, с. 461]. Как видим, вариант, употребленный Набоковым в его романе «Пнин», несколько отличается от традиционно используемых вариантов своей графической формой; в тексте романа встречается и множественное число указанного имени собственного, образованное с помощью продуктивного английского суффикса множественного числа –s: *Trotskiites*.

Также в анализируемом романе В. Набокова для указания принадлежности к политическому или артистическому течению, профессии используется продуктивный суффикс –ian, который аналогичным образом присоединяется к русизму (имени собственному): *Leskovian* — *лесковский*.

Ксенонимы, представляющие собой причастия, могут быть образованы от имени собственного за счет добавления глагольного аффикса –izee перевода образованной глагольной формы в форму английского причастия прошедшего времени: *Leninised Russia* — *ленинизированная Россия*.

Ксенонимы-русизмы в тексте художественного произведения выполняют, прежде всего, функцию ксенонимических маркеров культурной ориентации [1].

Основными функциями, которые ксенонимы-русизмы выполняют в тексте романа В. Набокова «Пнин», являются характерологическая функция и функция создания национального колорита. Кроме того, введение в текст иноязычных заимствований, использование заимствований с их параллельным переводом, передача диалога на языке описываемой культуры являются основными приемами нативизации текста.

### **Список литературы:**

1. Кабакчи В.В. Введение в интерлингвокультурологию: учеб. пособие / В.В. Кабакчи, Е.В. Белоглазова. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2012. — 252 с.
2. Кабакчи В.В. The Dictionary of Russia (2500 cultural terms). Англо-английский словарь культурной терминологии / В.В. Кабакчи. СПб.: Издательство «Союз», 2002. — 567 с. — (Серия «Изучаем иностранные языки»).
3. Nabokov V. Pnin. / V. Nabokov // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Pnin\\_eng.html](http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Pnin_eng.html).

# СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЛАБИЛЬНОСТЬ БИЗНЕС ЭРГОНИМОВ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

*Коньшева Марина Владимировна*

*канд. филол. наук, доцент*

*Московского городского педагогического университета,*

*РФ, г. Москва*

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

## SEMANTIC LABILITY OF BUSINESS ERGONYMS IN THE ENGLISH LANGUAGE

*Marina Konysheva*

*candidate of philological sciences, associate professor*

*of Moscow City Pedagogical University,*

*Russia, Moscow*

### АННОТАЦИЯ

В статье описываются виды словообразовательных моделей, как отражение семантической лабильности эргонимов, общей особенности всех имен собственных. На примере англоязычных наименований компаний и брендов показаны самые частотные пути перехода эргонимов в другие классы и разряды лексики, а также способы образования новых эргонимов из лексических ресурсов имен нарицательных. Результаты исследования сопровождаются примерами из истории компаний и их брендов.

### ABSTRACT

The article examines semantic lability of ergonyms as a general feature of all proper nouns, manifested in word building models. The concept of lability is proved true and supplied by the corresponding patterns of word building motivation. The examples, provided in the article, demonstrate how ergonyms transfer into other classes of proper and common nouns, as well as the reverse process. The findings are supported by background information from the history of companies and their brands.

**Ключевые слова:** эргонимы; эпонимы; трансонимизация; вторичная номинация; имя собственное; имя нарицательное.

**Keywords:** ergonyms; eponyms; transition of words from one class to another; secondary naming; proper noun; common noun.

При известной номинативной и функциональной общности, в многочисленном и полиструктурном разряде имен собственных выделяются более устойчивые и менее устойчивые классы имен. В английском языке к относительно неустойчивым относится класс бизнес эргонимов — названий фирм и компаний, а также их брендов. Семантическая лабильность и функциональная подвижность единиц этого класса определяются как чисто лингвистическими свойствами эргонимов, так и прагматической стороной бизнес коммуникации.

Существенным общим лингвистическим свойством словарного состава английского языка является отсутствие непроницаемой границы между классами имен собственных и имен нарицательных. Имена нарицательные легко становятся собственными наименованиями, входя в название фирм и компаний и наоборот, могут использоваться для обобщенного обозначения однородных предметов и становятся при этом нарицательными. Показательна в этом отношении история появления в английском языке эпонимов (имен нарицательных, производных от имен собственных): jacuzzi и хехох. Примеры употребления эргонимов и описание истории их создания взяты из открытых интернет источников [7; 8; 1].

Известное имя нарицательное jacuzzi является эпонимом названия американской фирмы и торговой марки Jacuzzi, впервые наладившей выпуск для индивидуального пользования гидромассажных ванн, оснащенных гидравлическими насосами. Компания Jacuzzi (по-русски правильно произносить Джакуци), основанная в 1915 г., успешно занималась авиастроением до несчастного случая с самолетом собственного производства, в котором погиб один из семи братьев основателей компании. После этого случая семейный бизнес был перепрофилирован и компания Jacuzzi стала производить гидравлические насосы, в том числе и для ванн.

Производное существительное от имени компании Jacuzzi в англоязычных текстах встречается в двух вариантах написания: с начальной прописной буквы, как имя собственное Jacuzzi и с начальной строчной буквы jacuzzi, как имя нарицательное и синоним двухкомпонентного наименования 'whirlpool bathtub' (гидромассажная ванна). В литературно художественных текстах оба варианта могут использоваться как в отношении товара указанной компании производителя, так и в отношении аналогичных изделий других производителей, т. е. как имя нарицательное, что указывает на определенные изменения в семантической структуре эргонима Jacuzzi и его референтной соотнесенности.

Аналогичные процессы наблюдаются в семантической структуре эргонима Хегох. Название американской компании Хегох построено из двух греческих корней ‘xeros’ (сухой) and ‘graphos’ (письмо). Компания Хегох в 1959 первой в мире представила автоматический фотокопировальный аппарат под брендом Хегох. Аппарат стал настолько популярным, что вскоре американцы стали называть процесс копирования глаголом *to хегох*, а имя собственное Хегох — название компании и бренда — перешло в группу эпонимов, имен нарицательных. И уже в этой форме производные от имени собственного Хегох были заимствованы рядом языков, в том числе и русским, где ‘ксероксом текста’ называется копия текста на бумажном носителе, сделанная на принтере любого производителя, а само действие называют ‘ксерокопированием’.

Компания Хегох неоднократно предпринимала попытки защиты своего товарного знака, который, как любой товарный знак, используется для идентификации компании, ее товаров и услуг, должен быть уникальным и защищается законом об авторских правах страны происхождения. В 2003 г. компания Хегох провела акцию защиты своего товарного знака под лозунгом “When you use ‘xerox’ the way you use ‘aspirin,’ we get a headache.” (Когда вы используете ‘ксерокс’ как ‘аспирин’, то голова болит у нас), ссылаясь на похожую историю с брендом ‘Aspirin’, некогда принадлежавшем германской компании Bayer и утраченным после первой мировой войны. В 2007 году новая акция проводилась под лозунгом: “If you use ‘Xerox’ the way you use ‘zipper’, our trademark could be left wide open.” (здесь: Если вы будете использовать ‘Ксерокс’ как ‘молнию’, наш товарный знак погибнет), аналогичным образом ссылаясь на похожую историю бренда ‘Zipper’ (замок молния).

Таким образом, существительные из разряда имен собственных в результате метонимического переноса значения (производитель > произведенный товар) могут переходить в разряд имен нарицательных, как результат деонимизации имен собственных, одного из видов вторичной номинации. Подробно этот процесс описан в диссертации Кравченко Е.В. [3].

В результате процесса вторичной номинации в разряд имен собственных в виде компонента эргонима названия сети торгово–развлекательных комплексов ‘Sawgrass Mill’, переходит имя нарицательное фитоним *sawgrass* (бот. ‘меч-трава’ (лат. *Cladium mariscus* aᵗjou); а имя нарицательное зооним *penguin* (биол. ‘пингвин’) переходит в состав эргонима ‘Penguin Books’ (книжное издательство).

Переход имен существительных возможен и в пределах разряда имен собственных в результате процесса трансонимизации, также основанного на метонимическом переносе. Например, эргоним ‘Gainsborough Ltd’ (компания производитель мебели), отсылающий нас к топониму Гейнсборо (англ. Gainsborough - название города в английском графстве Линкольншир), не имеет никакого отношения к одноименным топонимам в канадской провинции Саскачеван (англ. Saskatchewan) и австралийском штате Новый Южный Уэльс (англ. New South Wales, NSW), и тем более к английскому художнику Томасу Гейнсборо (Thomas Gainsborough) и его живописи.

Иногда топоним, переходящий в группу эргонимов, претерпевает некоторые изменения формы, как, например, в названии американской транснациональной компании, разрабатывающей и продающей сетевое оборудование ‘Cisco Systems, Inc.’, где первый компонент эргонима, оним ‘Cisco’, является сокращенным названием города San Francisco. Аналогичный процесс в русском языке получил освещение в диссертациях О.М. Емельяновой и Е.А. Трифоновой и книге М.Е. Новичихиной [3; 6; 5].

Источником пополнения эргонимов могут быть:

- оронимы — названия гор (от др.-греч. ὄρος — гора), например, ороним

Фудзияма (англ. Mount Fuji), название самой высокой горы в Японии, используется в названии японской компании ‘Fuji Electric Systems’, которая занимается разработкой и производством систем и оборудования для электроэнергетики и электротехники;

- годонимы - названия улиц (от др.-греч. ὁδός — путь, дорога, улица, русло).

Эргоним ‘Duane Reade’ — название аптечной сети Нью-Йорка — включает годонимы ‘Duane’ и ‘Reade Streets’, названия улиц, находящихся в нижнем Манхеттене, где располагался первый склад компании и открылась первая аптека. Названия самих улиц отсылают нас к именам исторических персон: одному из мэров Нью Йорка Джеймсу Дуэйну (James Duane (1733—1797) и члену городского совета Нью Йорка — Джозефу Риду (Joseph Reade (1694—1771). Следовательно, эргоним ‘Duane Reade’ является результатом второй ступени вторичной номинации;

- гидронимы названия рек (от др.-греч. ὕδωρ — вода).

Эргоним ‘Amazon.com’ — книжная интернет компания — содержит в своем названии годоним Amazon (рус. Амазонка) имя крупнейшей в мире реки. История этого названия гласит, что имя было выбрано основателем компании Джефом Бэзосом (англ. Jeff Bezos)



не случайно, он предвидел успех компании и изначально сравнил ее с полноводной рекой Амазонкой;

- антропонимы — имена людей (др.-греч. ἄνθρωπος — человек и ὄνομα — имя). Группа таких онимов может быть представлена односоставными и многокомпонентными эргонимами, включающими имя одного основателя или нескольких основателей компании:

компания Chrysler — основатель Walter P. Chrysler;

The Walt Disney Company — основатель Walt Disney;

Ford Motor Company — основатель Henry Ford;

McDonald's — основатели Dick McDonald and Mac McDonald;

Five Guys — американский ресторан, открытый 'пятью ребятами' (англ. 'five guys') — Джерри Мурреллом (англ. Jerry Murrell) и четырьмя его сыновьями.

- хрононимы указывают на связь с исторической личностью, не имеющей прямого отношения к созданию компании (The Guy's Hospital — Tom Guy — сеть медицинских комплексов), Thomas Cook (туристическая компания),

- мифонимы говорят о героях мифов, сказок, легенд: компания Nike названа по имени греческой богини победы Ники (англ. Nike), компания производитель компьютерной техники Asus по имени мифологического существа из древне греческой мифологии Пегаса (Pegasus) — коня с крыльями.

Представленные примеры изменений семантических и функциональных характеристик эргонимов показывают, что семантическая лабильность этого класса лексики проявляется как в виде разнонаправленных векторов внутри разряда имен собственных, так и направленных за его пределы.

В заключении следует отметить, что, несмотря на кажущееся многообразие форм эргонимов, семантическая лабильность внутри разряда имен собственных представлена двумя словообразовательными моделями:

- трансонимизацией, переходом слова из одного класса онимов в другой, который иногда сопровождается появлением омонимичных форм (эргоним Gainsborough Ltd; топоним Gainsborough: название городов в Англии, Канаде и Австралии; антропоним T. Gainsborough: имя английского художника).

- онимизацией, созданием новых эргонимов вследствие процесса вторичной номинации.

## Список литературы:

1. Все словари онлайн/ [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://vseslovari.com.ua/marketing/page/pozitsionirovanie.1603> (дата обращения: 10.06.2015).
2. Емельянова О.М. Эргонимы в лингвистическом ландшафте полиэтнического города: на примере названий деловых, коммерческих, культурных, спортивных объектов г. Уфы: Диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.19/ Емельянова, Аксана Михайловна; Башкир. гос. ун-т. Уфа, 2007. — 170 с.
3. Кравченко Е.В. Деонимизация иноязычных имен собственных в английском языке: На материале антропонимов и топонимов: Диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.04/ Кравченко, Елена Викторовна; Дальневост. гос. ун-т. Владивосток, 2004. — 166 с.
4. Крюкова И.В. Рекламное имя: от изобретения до прецедентности: Дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19/ Крюкова Ирина Васильевна; Волгогр. гос. пед. ун-т. Волгоград, 2004. — 360 с.
5. Новичихина М.Е. Как вы фирму назовете. М.: АСТ: Восток–Запад, 2007. — 160 с.
6. Трифонова Е.А. Названия деловых объектов: семантика, прагматика, поэтика: На материале русских и английских эргонимов: Диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.19/ Трифонова, Екатерина Александровна; Волгогр. гос. пед. ун-т. Волгоград, 2006. — 247 с.
7. Shontell Alyson. 15 Words You Had No Idea Used To Be Brand Names//Business Insider. / [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.bbc.com/news/business/companies> (дата обращения: 14.06.2015).
8. Government services and information of the UK / [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <https://www.gov.uk/company-registration-filing/starting-company> (дата обращения: 10.06.2015).

### **СЕКЦИЯ 3.**

## **ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

### **3.1. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА**

#### **ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ АВТОРСКОГО КИНО СИРИИ**

*Туркави Мухаммад*

*аспирант Харьковской государственной академии культуры,  
Украина, г. Харьков  
E-mail: [donmarkez@hotmail.com](mailto:donmarkez@hotmail.com)*

#### **BACKGROUND OF SYRIA AUTEUR CINEMA**

*Muhammad Turkavi*

*postgraduate of Kharkov State Academy of Culture,  
Ukraine, Kharkov*

#### **АННОТАЦИЯ**

Цель данной статьи — выявить предпосылки развития авторского кино в Сирии. В ходе анализа сирийской киноиндустрии, определена социокультурная роль Национальной киностудии в контексте политического устройства страны. Автор приходит к выводу, что именно государственная догма и несоответствие идеологии реалиям жизни стало толчком для создания авторского кино. В статье подчеркнут парадокс его развития, также перечислены независимые режиссёры, чьи работы составили новую экранную культуру Арабского мира.

#### **ABSTRACT**

The aim of the article is to identify preconditions for the development of auteur cinema in Syria. During the analysis of Syrian cinema industry it is defined the sociocultural role of the National Film Organization in the political

context. The author concludes that a state dogma and the discrepancy between ideology and realities of life became the impetus for creation of auteur cinema. It is emphasized the paradox of auteur cinema development, also attention is drawn to independent filmmakers, whose works have made a new screen culture of the Arab world.

**Ключевые слова:** сирийская киноиндустрия; Национальная киностудия; кинопрокат; авторское кино.

**Keywords:** Syrian cinema industry; The National Film Organization; film distribution; auteur cinema.

Когда сирийские кинокритики и режиссеры говорят о сирийском кино как о национальной киноиндустрии, это звучит несколько высокомерно. В документальном фильме Меяра аль-Руми «Немое кино» 2001 года сирийский кинокритик Бандар Абдул-Хамид высказывает свое несогласие с понятием «сирийской киноиндустрии», он считает, что сирийское кино не является полноценным сектором культуры [2, с. 32]. Тем не менее, если рассмотреть подборку значимых сирийских фильмов за последние три десятилетия, нельзя не отметить убедительный объем работы сирийских режиссеров. Данные работы — это национальное хранилище стремлений и чувств, экранное отражение жизненного опыта, это коллективная память и сага о национальных травмах.

В начале XXI века производство кинолент в Арабском мире, а особенно в Сирии, практически полностью контролируется государством, ресурсы ограничены, и на выходе получается скромный результат в виде одного или двух фильмов в год. Усилия на международном и региональном уровне по распространению фильмов исходят только от частных лиц, без поддержки государства. Когда сирийские фильмы участвуют в кинофестивалях по всему миру, они практически всегда удостоены отметок критиков и наград, но все инициативы по их показу исходят за пределами родины. Внутри своей страны сирийские фильмы едва известны. Кинокартины, отражающие стремления и чувства народа, могут быть самыми подлинными, честными и очаровывать своими формами творчества, но они запомнятся скромным меньшинством упрямых киноманов, которые стремились увидеть их несмотря ни на что [2, с. 18]. Однако, находясь под контролем государства, новое сирийское кино несёт, скорее, черты авторского. Чтобы выяснить предпосылки для этого, проанализируем его трансформацию.

В 1947 году, год спустя обретения сирийцами независимости, Назих Шахбанар создает киностудию и оснащает ее хорошим оборудованием. Уже в 1948 году он создает первый сирийский звуковой фильм «Свет и Тьма», сценарий к которому был написан Мухаммедом Шамелем и Али аль-Арнаутом. К середине 1950-х годов создается еще несколько частных киностудий, нацеленных на коммерческую деятельность, однако они уступают крупным студиям в Египте, и система кинопроката в Сирии на тот момент слабее [3, с. 42].

В 1963 году Министерством культуры Сирии была создана «Аль-Муассасса аль-Ама ли аль-Синама» или Национальная киностудия как самостоятельный институт по отбору, производству, распределению, импорту и экспорту фильмов. Толчком для ее создания были требования политической интеллигенции и творческих групп, которые ожидали помощи от государства в создании фильмов. Однако их надежды и ожидания были органично встроены в преобладающее идеологическое умонстроение арабской социалистической партии Баас, которая пришла к власти в 1963 году. Национальная киностудия репатриировала некоторые сирийские таланты и пригласила других представителей родственных арабских народов, чтобы те помогли в создании национальной индустрии по производству фильмов.

В контексте мировой поляризации холодной войны, в ходе революций: в 1952 году в Египте, затем в Ираке в 1958 году, Алжире в 1962 году, Сирии в 1963 году, Тунисе, Ливии, Йемене и Омане весь Арабский мир и интеллигенция в частности, были охвачены революционным пылом социализма, сопряженного с местным национализмом. Потеря Палестины и поражение арабских армий в 1948 и 1967 годах, пережитое унижение и гнев только питали волну настроения. Сирийские кинотеатры показывали социально и политически ангажированные фильмы, преимущественно о Палестинской катастрофе, о беженцах. Сирийское государство использовало кино и медиа, чтобы поднять общественное сознание. Количество вышедших на экраны документальных фильмов впечатляет, наиболее известные из них сняты иракским режиссером Каясом аль-Зубейди. Его фильмы «Вдали от своей страны» (1970) и «Свидетельства палестинцев во время войны» (1972) показывают нам, соответственно, жизнь палестинских детей в лагерях для беженцев и последствия событий 1967 года для их родителей. Подобные документальные фильмы широко распространялись во всем арабском мире и вызвали резонанс. Среди них: «Водитель фургона» Поко Поковича (1967), «Леопард» Набиля Малеха аль-Фада (1972), «Простаки» Тавфика

Салеха аль-Макдуна (1972), его же «Дневник государственного прокурора» (1968), «Аллея дураков» (1955), «Борьба героев» (1962), «Повстанцы» (1968) [2, с. 98—99].

Сирийское государство стало активнее инвестировать и мониторить сферы культуры, а также использовать их с целью собственной пропаганды. Сирийские общество ранее было свидетелем активной политической жизни, партийного плюрализма. С момента обретения независимости от французского правления страна пережила серию переворотов и смены режимов. Однако, партия Басс, балансируя на постоянной политической нестабильности, постепенно замалчивает политическое инакомыслие, демократический плюрализм и критическое взаимодействие с властью. Как следствие, в 1969 году Национальная киностудия получила монополию на производство, распространение, импорт и экспорт фильмов, в то время как частные киностудии начали увядать, пока практически не исчезли [3, с. 51].

Сирийская интеллигенция понимала силу медиа, и кино теперь должно было отражать на экране нацию, страну, ее географическое разнообразие, жизнь своего народа, его знания, умения. Кинематографисты были направлены в далекие уголки страны, чтобы прославлять в фильмах красоту пейзажа, мудрость своего народа, свой национальный колорит, ремесла и обычаи, а также большие достижения государства в строительстве дорог и автомагистралей, плотин, последствия аграрной реформы, предоставление медицинских услуг, жилья и образования. Таким образом, Национальная киностудия начинает производить документальные фильмы в больших количествах, и к 1963 году их производство и вещание по сирийскому телевидению было хорошо налажено. По всей стране строились кинотеатры, активно проходили кинопоказы. Однако все это был имидж, видимость.

Когда в результате Октябрьской войны 1973 года сирийцы окончательно потеряли Голанские высоты, радикальное военное правительство партии стало маркером поражения в политической сфере, а в общественной — беспомощным. Люди были в изгнании, они были преданы своим правительством, солдаты — военкомандующими. Вопрос о Палестине, живой опыт борьбы за освобождение и справедливость стал центральным для современного арабского сознания, Палестина — метафорой.

В сирийском кино, как в хранилище национальных чувств, стремлений и травм, эта метафора стала лейтмотивом. Она же и сформировала главный парадокс: при поддержке кино государством, режиссеры предложили альтернативу, критическое и подрывное повествование

о нации, которое расходилось с государственным дискурсом. «Палестина» была либо основой, либо же фоном практически всех фильмов с 1980 года, но авторское, а не государственное кино показывало ее иначе.

Важно упомянуть, что когда создание налаженной инфраструктуры для производства фильмов в Сирии только начиналось, Национальная киностудия и сирийское правительство выделяли стипендии для молодых талантов на учебу в Советском Союзе и на Востоке. Среди иностранных выпускников: Набиль Мале, Самир Зикра, Мухаммад Малас, Усама Мухаммад, Абдельлатиф Абдул-Хамид. Эта волна сирийских кинематографистов, которые репатриировались на протяжении 1965—1981 годов после обучения, оставили наиболее сложные и интересные работы, которые составляют авторское сирийское кино [4].

Одна из таких работ — фильм Мухаммада Маласа Алама аль-Мадина «Сны города» (1983). Эта беззастенчиво субъективная, визуально красивая картина рассматривается как подрывной фильм, из-за манеры, в которой переписана история того времени, она противоречит версии режима.

В фильмах Абделлатифа Абдуль-Хамида: «Ночь шакалов» (1989), «Озвученные письма» (1991) показывается бессмысленность человеческих смертей. Красивые, молодые, дееспособные отправлены на фронт, возвращены в гробах. В то время как крестьяне едва сводят концы с концами во время затяжной войны с Израилем, их сыновья умирают [4].

Сюжетные линии авторских фильмов отличались от великих од героизму и славе, основанных на официальных отчетах о «национальных» победах и достижениях. Объектив стал лакмусом, он начал проявлять все трещины социального уклада, отражая раскол между официальным дискурсом и реальностью. Это поколение самостоятельных режиссеров стало самосознанием общества, оно не воспевало незамеченных, безымянных и безликих героев, как это делала Национальная киностудия и кино 1970-х годов, его задачей было представить историю народа и писать о людях в истории. К таким фильмам можно также отнести «Ночь» Мохаммада Маласа аль-Леяля (1993), «Звезды среди бела дня» (1988) и «Жертвоприношения» (2002) Уссама Мухаммада Нуума аль-Наара, «Сны города» Мохаммада Маласа (1983), «Ночь шакалов», «Озвученные письма» и «По просьбе наших слушателей» Абделлатифа Абдуль-Хамида [4].

Стоит сказать, что из-за постоянного контроля над съемкой, прокатом и содержанием фильмов, кинопроизводство увязло в утомительных и трудных бюрократических процедурах. Кинематографисты ощущали себя заложниками системы, которая дает им хоть и небольшое, но устойчивое финансовое и социальное обеспечение, но в то же время, истощает их творческую энергию, неустанно контролируя их мастерство. Некоторые фильмы проходили утверждение сценария, но не принимались чиновниками после просмотра.

Среди фильмов, которые были запрещены в прокате, особое внимание необходимо уделить работам Омара Амралай: «Повседневная жизнь сирийской деревни» (1974), «Куры» (1978) и многие другие после. Омар Амралай работает независимо от каких-либо общественных или государственных сирийских источников финансирования [2, с. 142]. В дополнение к его преданности документальному кино, которое он поставил наравне с художественным в арабском мире, он был первым в вопросах защиты независимого кинопроизводства в Сирии, а также вдохновением для возникающего поколения молодых независимых режиссеров.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что новое сирийское кино — это область художественного выражения, где с помощью ясной, умной и подчас подрывной критики в сторону государства, выковалась стезя для создания новых смыслов и образов. Замечательный прорыв сирийских кинематографистов состоит именно в трансформации государственного киноконвейера в авторское кино: как они добились успеха в выкраивании и создании независимого, критического и часто взрывного кино под эгидой сильного государства, под властью одной партии, которая активно инвестировала в подавление любого инакомыслия и принуждала к официальной догме. В этом заключается парадокс сирийского кино, которое смогло стать частью экранной культуры в своих собственных условиях.

### **Список литературы:**

1. A Silent Cinema — Highlights of Syrian Cinema // Arsenal Cinema. — 2009. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.arsenal-berlin.de/en/arsenalcinema/pastprograms/single/article/1697/2804//archive/2009/october.html> (дата обращения: 12.05.2015).
2. Lina Khatib. Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab world. London: Tauris, 2006. — 242 p.
3. Rashi Salti. Insights into Syrian Cinema: Essays & Conversations with Contemporary Filmmakers. Rattapallax Press, 2006. — 160 p.
4. Viola Shafik. Arab cinema: History and Cultural Identity. Cairo: The American University in Cairo Press, 2007. — 311 p.



## 3.2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОЙ ПАРКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ КИТАЯ

*Люй Цзюньнань*

*аспирант кафедры искусствоведения и культурологии,  
Санкт-Петербургская государственная художественно-  
промышленная академия им. А. Л. Штиглица,  
РФ, г. Санкт-Петербург  
E-mail: [ljn3646364@yandex.ru](mailto:ljn3646364@yandex.ru)*

### ORIGINALITY OF MODERN CHINESE PARK SCULPTURE

*Lu Junnan*

*postgraduate of the Department of Art History and Cultural Studies,  
A.L. Stieglitz State Art and Industry Academy,  
Russia, St. Petersburg*

#### АННОТАЦИЯ

Проанализированы теоретические аспекты проблематики современной китайской ландшафтной скульптуры. Выявлены закономерности метода китайской парковой скульптуры 1980—2000-х гг. — времени, когда культура Китая обрела взаимосвязь с международным контекстом. Определена роль многовековой художественной традиции Китая, оказывающей большое влияние на все виды и жанры искусства в этой стране. Приведены примеры выдающихся образцов ландшафтной скульптуры, где традиционные пластические идеи вступают во взаимодействие с новыми тенденциями.

#### ABSTRACT

It's analyzed the theoretical aspects of modern Chinese landscape sculpture. Identified the regularities of the method of Chinese sculpture parks of 1980—2000s — the time when the Chinese culture has found the relationship with the international context. Underlined the role of the centuries-old art tradition of China, has a big impact on all types and

genres of art in the country. Analyzed examples of Chinese landscape sculpture, where traditional plastic ideas interact with the new trends.

**Ключевые слова:** современное искусство; китайское искусство; ландшафтная скульптура; парковая скульптура.

**Keywords:** modern art; Chinese art; landscape sculpture; park sculpture.

Одним из наиболее плодотворных направлений в современной скульптуре является обращение к природной среде, ландшафту. Примеры этому можно найти в искусстве почти всех крупных стран, включая Западную Европу, Америку, Россию и наиболее развитые государства различных регионов Азии. В то же время, в связи с разнонаправленными путями художественного поиска, здесь очевидны и существенные различия в том, какие идеи ложились в формирование той или иной пластической тенденции применительно к отдельно взятому региону или даже стране.

Китайская современная скульптура, если о ней говорить в объективном контексте, требует отдельного рассмотрения, так как, при всех аналогичных моментах, в ней всегда присутствовала определенная уникальность.

Современная скульптура Китая лишь недавно стала предметом рассмотрения специалистов, занимающихся актуальными художественными явлениями [2, p. 23], хотя существует и значительное количество трудов, посвященных традиционной культуре этой страны безотносительно к ее сравнению с общемировыми тенденциями. В настоящее время в искусствознании особенно актуален вопрос о включении достижений китайских современных мастеров в мировой контекст, когда будет возможно проведение полноценного сравнительного анализа, исследующего закономерности новейшей скульптуры Китая в контексте процессов, происходивших в искусстве XX в.

Говоря о новейших тенденциях в современной скульптуре, в качестве одной из основных ее идей необходимо выделить акцентировку социальной функции. Как это может происходить? Скульптура — это стереоскопическое изображение, которое посредством зрительного восприятия воздействует на наше сознание независимо от того, является ли она только декоративным элементом или самостоятельным произведением. В последние десятилетия во многих странах, в том числе и в Китае, наблюдается тенденция, когда искусство скульптуры все более сближается с публикой, в чем есть, несомненно,

позитивная черта, связанная с решением задач культурного развития общества.

Китайское традиционное искусство всегда стремилось к выражению единства материального и духовного. Через форму оно выражало сущность, воплощая единение внешней формы и внутреннего содержания. Особое внимание уделялось понятиям Инь-Ян и Великого предела, жизненности замысла и манеры исполнения, одухотворенности, ощущению времени и пространства, а также переплетению чувств и образов, отражению мыслей и переживаний в рамках заданной темы [3, р. 45]. В отличие от западной скульптуры последних десятилетий, китайское объемно-пластическое искусство во многом сохранило глубинные основы традиционного подхода в отношении к художественной культуре. Одним из наиболее ярких подтверждений этому является ландшафтная (парковая) скульптура современного Китая.

Нельзя сказать, что Китай в XX в. оставался в стороне от актуальных явлений, связанных с реформированием представлений об эстетике садов и парков и формированием новых, альтернативных версий парковой скульптуры. В особенности это очевидно, если рассматривать примеры, связанные с китайским искусством 1990—2000-х гг., когда в культуре этой страны наметились определенные изменения в сторону большей открытости остальному миру. Но все же будет справедливо выявить в первую очередь те характеристики парковой скульптуры современного Китая, где в большей степени проявляют себя черты традиционности.

Характерной чертой китайского традиционного искусства является иносказательность [4, р. 8]. Китайская современная парковая скульптура может выражать иносказание посредством приемов, пришедших, например, из свободного стиля монохромной живописи «брызгами», так называемой «живописи идеи» [3, р. 21]. С точки зрения современных художников, природа является пространством свободы, источником движущей силы творца, она способна в полной мере раскрыть потенциал воображения. Так, для создания произведений парковой скульптуры долгое время использовался пористый камень с озера Тайху, желтый камень и другие каменные породы с углублениями и выступами, трещинами, складками, что уже само по себе предлагало особенную ритмическую структуру будущего произведения. Вобрав в себя манеру исполнения, используемую в мемориальных рельефах и фресках, а также в древней скульптуре, следуя принципу «человеческим талантом совершенствовать природу, единство души и тела, однако дух прежде формы», парковая

скульптура в полной мере воплощает черты менталитета своего творца, а также выражает притягательную силу восточного искусства. Истинное мастерство художника заключается здесь в способности за счет недосказанности, сокрытия смыслов заставить зрителя раскрыть потенциал собственного воображения и творческой мысли.

Произведения современной парковой скульптуры способны посредством взаимодействия пейзажа и художественной метафоры вызвать в зрителе эстетический отклик. Монументальная скульптура здесь особенно взаимосвязана с культурным ландшафтом. Она, используя изначальный естественный пейзаж, внедряет в него свой собственный смысл и ценности, заставляя художественный образ слиться в единое целое с природным окружением, одухотворив его, принуждая тем самым зрителя ощутить мощное эстетическое переживание. Примеры подобного синтеза хорошо известны в традициях скульптурных садов и парков, сформировавшейся во второй половине XX в. в Западной Европе, и прежде всего — в Англии [1]. В городах и сельских поселениях Китая, связанных с важными историческими событиями, народными легендами, в последние несколько десятилетий часто устанавливались памятные стелы, либо создавались парки со скульптурными ансамблями. Созданные из дерева или камня, эти произведения способны пробуждать интерес к жизни прошлых поколений, ностальгию и благоговение перед ней, тем самым наполняя скульптуру мощной жизненной силой. Таков скульптурный ансамбль «Герои революции в горах Лэшань» в Чунцине, памятник «Мать» на берегу Хуанхэ в Ланьчжоу и многие другие замечательные монументы. Среди них нет таких, где не переплетались бы чувства и образы, не отражались бы мысли и переживания. Здесь в полной мере использованы особенности окружающего ландшафта, дающие возможность всесторонне раскрыть внутреннее содержание скульптуры.

Китайское садово-парковое искусство (и парковая скульптура в частности) оказало большое влияние на ландшафтное искусство и формирование общей бытовой культуры в Корее, Вьетнаме и Японии. Вместе с тем различия онтологических структур определили иную направленность культурного и эстетического развития национальных традиций садово-паркового искусства в разных странах. Феномен садово-паркового искусства Китая воспроизводим лишь в тесной взаимосвязи со всей его культурной традицией. Вне ее параметров китайское ландшафтное искусство не функционирует во всей своей полноте.

Оценивая своеобразие современной китайской парковой скульптуры в объективном контексте, можно с уверенностью сказать, что она продолжает сохранять свою индивидуальность. Произведения искусства, пропитанные духовной культурой Китая, должны привести к осознанию значимости образов, воплощающих в своей идее характер народов Востока. Китайское современное искусство должно охватить содержание насчитывающей несколько тысяч лет национальной культуры, приведя парковую скульптуру к необходимости опираться как на древние традиции, так и на современное мировое садово-парковое искусство. Скульптура всегда была отражением индивидуальности ее создателя, при этом обогащая человеческую культуру и обладая воспитательной функцией. Народ Китая, с его глубокими культурными традициями, издавна развивал диапазон традиционных источников в искусстве, что явилось важной движущей силой в развитии современной парковой скульптуры этой страны.

#### **Список литературы:**

1. Котломанов А.О. Паблик-арт: страницы истории. Британские парки скульптуры второй половины XX века // Вестник СПбГУ. Сер. 15, Искусствоведение. — 2014. — Вып. 1. — С. 97—106.
2. Moszynska A. *Sculpture Now*. London: Thames & Hudson, 2013. — 232 p.
3. Paludan A. *Chinese sculpture: a great tradition*. Chicago: Serindia Publications, 2007. — 396 p.
4. Tregear M. *Chinese art*. London: Thames & Hudson, 1997. — 216 p.

## **МАТЕРИАЛЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ДЛЯ СОЗДАНИЯ СКУЛЬПТУРЫ**

***Софронова Надежда Иосифовна***

*старший преподаватель кафедры дизайна и изобразительного искусства,  
Вятского государственного гуманитарного университета, г. Кирова,  
РФ, г. Киров*

***Махнёва Наталья Сергеевна***

*студент 5 курса факультета технологии и дизайна,  
Вятского государственного гуманитарного университета, г. Кирова,  
РФ, г. Киров  
E-mail: [genetic\\_89@mail.ru](mailto:genetic_89@mail.ru)*

## **THE MATERIALS USED FOR CREATION OF THE SCULPTURE**

***Nadezhda Sofronova***

*senior teacher of chair  
of design and fine arts, Vyatka state humanities university, Kirov,  
Russia, Kirov*

***Natalya Makhnyova***

*student fifth course faculty of technology and design  
Vyatka state humanities university, Kirov,  
Russia, Kirov*

### **АННОТАЦИЯ**

В данной статье анализируются и сравниваются различные материалы для создания скульптуры и макетов скульптур, для дальнейшего создания произведения искусства, также описывается и собственный опыт создания скульптуры от каркаса до итоговой работы. Раскрываются положительные и отрицательные стороны различных материалов скульптуры таких как: бронза, гипс, мрамор, дерево, глина, скульптурный пластилин.

## ABSTRACT

In this article various materials for creation of a sculpture and models of sculptures are analyzed and compared, for further creation of a work of art, also the own experience of creation of a sculpture from a framework before total work is also described. Positive and negative sides of various materials of a sculpture such as reveal: bronze, plaster, marble, tree, clay, sculptural plasticine.

**Ключевые слова:** скульптура; используемые материалы в скульптуре; свойства материалов.

**Keywords:** sculpture; the materials used in sculpture; the properties of materials.

Достижение и создания скульптуры в искусстве, одно из высочайших достижений культуры, оставившее большой след в мировой истории. В данной статье анализируются и сравниваются различные материалы для создания скульптуры и макетов скульптур, для дальнейшего создания произведения искусства, так же описывается и свой собственный опыт создания скульптуры от каркаса до итоговой работы. На основе исследований, мы ставим цель раскрытия положительных и отрицательных сторон различных материалов скульптуры таких как: бронза, гипс, мрамор, дерево, глина, скульптурный пластилин. Ведь при создании произведения искусства, скульптор не останавливается на одном материале, а постоянно пробует привнести что-то новое, добавлять свои методики создания и элементы. Скульптуры могут различаться по форме, жанру, манере исполнения, размеру, составу, но именно материал может раскрыть всю суть скульптуры до конца.

Скульптурой называют предметы искусства, которые использовались с давних времен для декоративных целей (ими украшают парки, сады, фасады зданий и внутреннее убранство), а также для увековечивания памяти о каком-либо событии или человеке (памятники).

Мастер перед началом изготовления скульптуры делает уменьшенную копию или эскиз оригинала. Эскизы делают из гибких и пластичных материалов, таких как, например, пластилин. Далее из того же пластилина или глины делается полноразмерная скульптура, после в натуральную величину мастер создает ее копию из гипсокартона и только после этого начинается процесс изготовления окончательного изделия из выбранного материала.

Выразительность каждого скульптурного произведения зависит не только от идеи мастера, техники, лепки, но и от выбранного материала, от освещенности. Каждый материал диктует прием работы. Если работа выполнена в глине, мастер должен подготовить её, хорошо промять, так чтобы в ней не оставалось пузырьков воздуха. Работа выполненная в глине может быть на каркасе, для того что бы удержать массу глины дополнительно каркас усиливается небольшими деревянными крестиками на проволоке. Во время ведения работы в материале — глиняное произведение закрывается плотным целлофаном. Текстура лепки сохраняет прикосновение рук мастера [1].

Чаще всего для изготовления скульптур используются бетон, мрамор или бронза. Наиболее популярной является бронза, поскольку спустя некоторое время бронза способна защищать себя сама от разрушения и загрязнения, путем образования тонкой защитной пленки. Кроме того, это наиболее надежный и крепкий материал, для того, чтобы сломать или повредить бронзовую скульптуру потребуются значительные целенаправленные усилия. Часто скульптуры из бронзы изготавливают методом литья. На первоначальную форму из воска наносят слой глины, после чего воск вытапливают, а металл заливают в получившуюся форму.

С давних времен используется для изготовления скульптур и мрамор. Несмотря на то, что сегодня большинство задач решается с помощью автоматики, и сейчас мраморные скульптуры остаются исключительно ручной работой — мастер использует набор киянок и молоток. Берется блок (пласт) мрамора, далее мастер отсекает лишнее от него, создавая определённую форму по эскизу, затем прорабатывает основные части скульптуры и завершением мастер высекает уже мелкие детали на своей скульптуре. Это очень непростой процесс, ведь мрамор значительно капризнее и одно неверное движение может все испортить, однако, скульптуры из мрамора получаются крайне красивыми и всегда пользуются популярностью. Скульптор добиваются наивысшей степени выразительности скульптур из мрамора при помощи акцентирования световых плоскостей, соотношения формы, массы и объема. Значительную роль в этом играет создание композиции и цельности фигуры. Здесь важна каждая деталь, ведь в изображении внешнего облика должна содержаться и глубина внутреннего мира, и настроение, и красота.

С бетоном все гораздо проще, за счет высокой прочности, низкой стоимости и легкости изготовления этот материал занял прочное место в производстве скульптур. Из бетона их делают двумя способами. Первый предполагает высечение из цельного куска бетона, а второй —



литье жидкого бетона в приготовленную форму. Технологический процесс создания скульптуры в бетоне состоит из: подготовки модели, снятия черновой или кусковой гипсовой формы, приготовления бетона, набивки бетонной смеси в форму, выдерживания бетонной скульптуры во влажностных условиях, удаления формы, снятия швов, удаления дефектов формования и декоративной отделки поверхности бетонной скульптуры. Практически половина современных скульптур изготавливается именно из бетона.

Гипс по простоте применения незаменим как для изготовления форм, так и для отливки скульптуры. Гипс — это первый переходный материал, в котором скульптор видит свое произведение после глины или пластилина. С каким бы мягким материалом ни работал скульптор, он всегда затем переводит скульптуру в гипс, дорабатывает ее и только после этого обычно переводит в какой-либо стойкий материал. Гипс является уникальным материалом и для изготовления форм. Гипсовые формы служат не только для отливки скульптуры из гипса, но и для повторения ее в глине, для терракоты, фаянса, фарфора. Кроме того, гипсовые формы применяются для изготовления скульптуры в бетоне, отливки восковых моделей для металлического литья, производящегося по выплавляемой модели, и для отливки скульптуры из пластических масс. При отливках в гипсовые формы немаловажную роль играет смазка, разделяющая форму от отлива. Для отлива гипса наиболее распространена смазка, состоящая из раствора стеарина в керосине, но некоторые скульпторы, для более тонкой передачи поверхности гипсовых отливок, пользуются мыльной пеной, зеленым мылом, промывают формы поташом, кальцинированной содой. В XVIII веке в Академии художеств применялась смазка, приготовленная следующим путем: кусок мыла (величиной с куриное яйцо) растворялся в небольшом количестве деревянного (тунгового) масла и варился в этом масле. Полученная таким путем смазка не пачкала гипсовых отливок. Часто гипс является условно окончательным материалом для данной композиции (что мы нередко видим на выставках), такая скульптура обычно «патинируется» и имитирует бронзу, чугун или терракоту. Но это не означает, что гипс не применялся как окончательный материал. В истории скульптуры имеются многочисленные примеры применения гипса именно как конечного материала, хотя гипс и отличается от других материалов недостаточной художественной выразительностью [2].

Новейшим материалом является пластическая масса — это новые материалы, открывающие перед скульпторами дополнительные творческие возможности. Некоторые из пластических масс, хотя

и не были созданы специально для скульптурных целей, в действительности не только отвечают многообразным требованиям скульпторов, но и обладают новыми и оригинальными качествами декоративного характера. Как каждый материал в скульптуре, так и разнообразные пластические массы обладают своими выразительными средствами. В зависимости от своих декоративных и физико-механических свойств пластмассы требуют такого же понимания и выражения их пластических возможностей, каких требуют мрамор, гранит, дерево или бронза. Эти материалы необычны и еще мало изучены скульпторами. Пластические массы заключают в себе много еще нераскрытых качеств, что позволяет художникам находить новые решения в своем творчестве, не прибегая к имитации других материалов; тем не менее, свойство пластических масс превосходно имитировать многие другие декоративные материалы также должно быть включено в круг их возможного применения. При использовании синтетических материалов для скульптуры перед художниками, естественно, возникают различные проблемы, но все они сравнительно легко разрешаются. В частности, основные технические проблемы репродуцирования в пластмассах уже давно разрешены и не могут являться камнем преткновения для скульпторов. Следует помнить, что пластические массы по своей сущности не служат заменителями металлов или каких-либо других материалов. Пластические массы — это оригинальные, новые материалы с новыми дополнительными декоративными возможностями, они во многих случаях превосходят не только различные виды камня, но и металлы. В пластических массах имеется возможность комбинировать цвета и тонировку, сочетать разнообразные технические приемы, что расширяет декоративные средства скульптора. Естественно, что пластика, цвет, характер декоративной отделки, как и во всяком произведении скульптуры, должны быть органически связаны и присущи данному материалу. Существуют также возможности декоративной отделки скульптуры из пластических масс путем введения в жидкие пластические массы наполнителей, например мраморной, гранитной крошки, цинковых белил, окиси титана и т. п., в зависимости от требований, предъявляемых к отделке. Скульптура из пластических масс не может идти ни в какое сравнение, например, с бетонной скульптурой, не только по декоративным, но, главное, по пластическим качествам. Отливка из пластических масс отличается большой точностью репродуцирования, передает все нюансы лепки и фактуры. Полученная пластмассовая скульптура вполне идентична оригиналу — вылепленной автором глиняной или пластилиновой моделью.

Сплавы и металлы, применяемые в монументальной и крупной станковой скульптуре, дают возможность воспроизводить любую сложную скульптурную композицию. К ним относятся: бронза, сплавы на алюминиевой основе, чугун, листовая медь, листовый алюминий и электролитическая медь для гальванопластической скульптуры. Бронза — один из благороднейших и уникальных статуарных материалов, бронза по своим пластическим свойствам дает возможность выполнять в ней тонкие и ажурные композиции и любые нюансы лепки и фактуры.

О чугуне скульптор П.П. Соколов в 1829 году писал: «Недоверие к чугуну происходит от того, что люди мало видели опытов его достоинств, но в этом они должны винить самих себя. Мы, защитники чугуна, ручаемся, под опасением лишиться всех сведений, не без труда приобретенных нами о его многообразных свойствах, что он выдержит самое строгое испытание на сцене изящных искусств, если своенравная мода вывела его на оную» [2].

Алюминиевые сплавы. Сплавы алюминия обладают высокими литейными свойствами, дающими возможность современной технике художественного литья воспроизводить любые тонкие детали лепки и фактуры. Пластические свойства алюминиевых сплавов мало отличаются от бронзы, но в то же время эти сплавы имеют некоторые декоративные особенности. Они способны хорошо воспринимать и одерживать полировку и интенсивно отражать свет. Алюминиевые сплавы в обычной фактуре обладают приятным серебристым тоном, напоминающим старое серебро [2].

Листовые металлы. Скульптура из листовой меди, листового алюминия и нержавеющей стали отличается от литой и гальванопластической скульптуры обобщенностью форм; им свойственны более гладкие поверхности. Обычно в листовых металлах воспроизводится декоративная скульптура, но нередко выполняется монументальная и станковая, в том числе и портретная. Скульптура из этого материала обычно монтируется на стальном каркасе.

Гальванопластическая медь. Этот материал в скульптуре отличается от бронзы исключительной точностью воспроизведения всех нюансов авторской лепки. Гальванопластическая медь неудобна в чеканке в смонтированной скульптуре, поэтому ее чеканку производят до монтажа во избежание смятия металла. Гальванопластика является наиболее экономичной техникой по сравнению с другими способами, так как допускает любую толщину стенок. По своим пластическим свойствам скульптура из гальванопластической меди не отличается от бронзовой и превосходит ее в точности воспроизведения оригинала [2].

Дерево — единственный скульптурный материал, обладающий в естественном виде цилиндрической формой. Эта особенность материала часто диктует скульптору свои условия: он должен решать свою композицию таким образом, чтобы она вписалась в геометрическую форму заготовленного материала. Это, конечно, не означает, что скульптор должен подчинять свой композиционный замысел форме заготовки. Одновременно скульптору необходимо учитывать в заготовке расположение годовых колец — они должны располагаться таким образом, чтобы сохранялся их ритмический узор и чтобы они не раздробляли пластические формы скульптуры. «Сосна, ель, дуб и бук, распиленные вдоль древесины, могут дать разнообразный и причудливый узор, что обычно очень облагораживает рельеф и обогащает его выразительность». Пластические особенности дерева органически связаны с его породой. «Каждое дерево ведет себя разное. — писала В.И. Мухина, — в зависимости от свойств своего волокна. Некоторые слоистые породы легко скалываются по слою... Другие, наоборот, имеют древесину очень твердую, как кипарис и самшит, так называемое «железное дерево»... Свойства материала требуют различного подхода к трактовке формы. В связи с этим интересно рассмотреть одно и то же произведение, воплощенное автором в дереве и камне. Я говорю о «Марфиньке» Коненкова. Белоснежный мрамор, нежно подкрашенный для придания ему жизненной теплоты, резко отличается от деревянного варианта, где сам материал продиктовал необычайную декоративность решения, удачно сочетающегося с интимной трактовкой образа. Здесь сказался огромный опыт и художественное чутье нашего старейшего мастера, для которого дерево всегда было любимейшим материалом» [2].

Каждый материал имеет свойства, как положительные, так и отрицательные и к каждому из них нужен свой подход. Из одних получаются первоначальные заготовки, чтобы в дальнейшем их корректировать, из других — окончательный вариант, но настоящее произведение искусства всегда выглядит прекрасно, независимо от вида материала.

### **Список литературы:**

1. Зощенко М.М. Как и из чего делают скульптуры // Музей Зощенко. — 2013. / [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.litmuseum.spb.ru/interesnoe/kak-i-iz-chego-delayut-skulptury.html> (дата обращения 10.06.2015).
2. Одноралов Н.В. Скульптура и скульптурные материалы: учеб. пособие. 2-е изд. М.: Изобразительное искусство, 1982. — 221 с.

### 3.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

#### ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ НА СТАВРОПОЛЬЕ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

*Крылова Инна Николаевна*

*доцент, канд. пед. наук, доцент кафедры дизайна Гуманитарного  
института Северо-Кавказского федерального университета,  
РФ, г. Ставрополь  
E-mail: [krylova.inna68@yandex](mailto:krylova.inna68@yandex)*

#### LANDSCAPE PAINTING IN THE STAVROPOL REGION MID-20TH CENTURY

*Inna Krylova*

*associate Professor, candidate of pedagogical sciences,  
senior lecturer of chair design humanitarian Institute  
of the North Caucasus Federal University,  
Russia, Stavropol*

#### АННОТАЦИЯ

В статье раскрываются особенности развития пейзажной живописи на Ставрополье середины XX века. Краткий художественно-искусствоведческий анализ проводится на примере творческого наследия известных художников края.

#### ABSTRACT

The article reveals the features of the development of landscape painting in the Stavropol region mid-20th century. Short fiction-art historical analysis is conducted on a sample of the creative heritage of the famous artists of the province.

**Ключевые слова:** пейзаж; жанр; живопись; образ «малой родины»; Ставропольский край.

**Keywords:** landscape; genre; paintings; the image of the “small motherland”; Stavropol region.

На Ставрополье рано сформировался, и долгое время преобладал жанр пейзажа, возникший на основе этюдов с натуры. Этот жанр традиционно один из самых популярных в искусстве Северного Кавказа. Эта сказочной красоты земля как будто самой природой предназначена быть источником вдохновения для художников. В середине XX века с ней связана творческая судьба таких известных художников региона, как В.Г. Кленов, П.М. Гречишкин, А.Б. Авакимян, А.В. и Б.В. Болдыревы и др. Но этим списком не ограничивается перечень мастеров, чей интерес к природе проявился в создании отдельных произведений или серий работ, посвященных природе. Это такие художники, как К.Г. Казанчан, Г.А. Киракозов, Е.Ф. Биценко, В.М. Чемсо, А.Е. Соколенко, Е.С. Плетнев, В.В. Семенов, В.Д. Андросов, А. Соловцев, Н. Чубенко и др. [1, с. 35].

Огромную роль в становлении пейзажной живописи на Ставрополье сыграли многочисленные поездки художников на творческие дачи Центральной России, экспедиции не только по Северному Кавказу, но и по Уралу, Сибири. Большое влияние на формирование ставропольской пейзажной школы оказало творческое сотрудничество местных пейзажистов с известными художниками страны: В.Н. Бакшеевым, А.М. Грицаем, Л.И. Бродской и др.

Пейзаж нередко брал на себя задачи тематической картины. Произведения этого жанра не только раскрывают красоту природного окружения, в них художник, прежде всего, выражает свое личностное отношение к миру. И как бесконечна природа, так же разнообразны и ее воплощения в многочисленных произведениях ставропольских художников. В лучших произведениях ставропольских пейзажистов, сквозь черты конкретной местности проступает синтетический образ Родины. Неслучайно искусствоведы основную линию развития пейзажной живописи края определяют, как лирико-патриотическую. Диапазон подходов к созданию образа широк — от интимности до грандиозности. Первое направление наиболее выражено в творчестве В.Г. Кленова, — первого профессионального художника Ставрополя [1, с. 58].

Творчество Кленова полно лиризма. Настроения умиротворенности, тихой радости, просветленной грусти в ставропольской природе были ему особенно близки. Кленов был мастером пейзажа «малой формы», камерного по размеру и внутреннему замыслу. Его зрение и чувства самой природой были настроены на передачу полутонов и нюансов, требующих сокровенности выражения.

В начале творчества художник ищет средства реалистического пейзажа. Сороковые годы открывают период наиболее плодотворной

работы пейзажиста, создавшего целый ряд произведений, исполненных истинно поэтического видения мира. В них природа выступает выразительницей высокого духовного начала. Особенно чувствуется это в его пейзажах, посвященных Сенгилеевскому озеру, горячо любимому художником. Это его «малая родина». В этот же период Кленов начинает писать снег, ставший одним из любимых мотивов художника: в передаче его на полотне он достигает вершин мастерства. В таких работах появляется родственная импрессионизму пленэрность, особая достоверность света и воздуха, чистая красочная гамма с прозрачными цветными тенями. Кленов создал свой образ ставропольской степи — в мягкой золотистой дымке ее бескрайних просторов. Он первым из профессиональных художников Ставрополя проникновенно выразил ее неброскую красоту — неповторимость напевного ритма, словно перетекающих друг в друга холмов, светонесный охристый колорит, зыбь знойного марева на горизонте, стога свежесметанного сена. Особенно удачны такие работы, как «Ставропольская степь» (1946 г.), «Кошара в степи» (1948 г.), «Скошен хлеб» (1944 г.), «Вечер в степи» (1946 г.).

Необыкновенно уютны сельские пейзажи Кленова, в которых почти незримо присутствует человек. Белые домики-мазанки, хатки под соломенными крышами, сараюшки, колодцы — в этом обыденном виде уходящей России есть что-то бесконечно трогательное. Вообще в пейзажах Кленова выражено непреходяще ценное: природа — всегда носитель человеческой жизни, неотделимая от нее. Красота сельского Ставрополя прекрасно передана в работах: «Домик» (1921 г.), «Крестьянский дворик» (1923 г.), «Село Бешпагир», «На хуторе», «Село Московское» (1946 г.) [1, с. 15].

Кленов глубоко почитал традиции русского реалистического пейзажа. Бесспорно, ближе всего была ему левитановская традиция пейзажа-настроения. Хотя во многих своих работах он явно отталкивался от задач «Союза русских художников». Мастер исходил и изъездил с этюдником практически весь край, и пути степного Ставрополя сделали для него очень близким мотив дороги. В кленовских «дорогах» чувствуется трогательная грусть, магия неведомого и таинственного, тревога, которую испытывает человеческая душа в пути.

Дань искреннего чувства была отдана и родному городу. Свообразие «его» Ставрополя в том, что художник как бы стремился «сблизить» природу и город. Его интересовали окраинные улочки, заросшие травой, тонущие в зелени деревьев переулки, пропахшие мятой дворики. Кленовский Ставрополь патриархален и уютен. Нужно

отметить, что Кленов никогда не отгораживался от жизни, от ее больших событий. До войны и после нее он, единственный из художников Ставрополя, обращался к теме строительства Невинномысского канала. Выезжал он и на строительство Свистухинской ГЭС, Новотроицкого водохранилища. Для его работ характерно не простое воспроизведение действительности, а стремление передать саму природу, неизъяснимое очарование настроения. Художник избегал выражения слишком откровенных эмоций, у него все построено на полутонах, на нюансах, поэтому так глубоко, тонко и задушевно Кленову удалось выразить переходные состояния природы. Тишина полей, лесов, степных дорог, спокойствие теплого золотистого сияния осеннего пространства и задумчивость, грусть души, когда она соприкасается с прощальными мгновениями красоты — вот эмоциональный тон осенних пейзажей художника.

Большую живописную смелость проявил художник в передаче одного из своих любимых мотивов — мотива освещения. Особенно это чувствуется в пейзажах, посвященных Сенгилеевскому озеру, которое стало для художника своеобразной творческой мастерской под открытым небом: «Вечер на Сенгилеевском озере», «Сенгилеевское озеро» (1941 г.), «Лошади на водопое» (1951 г.).

Особое значение в ставропольском искусстве получил принцип пейзажа-картины, «чистого пейзажа». Он основывается на тщательном переосмыслении этюдного материала, кропотливого изучения природы в процессе пленэрного рисования. Такой тип пейзажа широко представлен в творчестве самого популярного художника Северного Кавказа П.М. Гречишкина.

Это художник с обостренным чувством к красоте природы. Он обладал жадной исследовательской, трудолюбивой, неутомимостью. Для него также было органичным обращение к реалистической традиции русского пейзажа. В этой традиции он чувствует себя естественно, раскованно, разнообразен и современен его почерк. П.М. Гречишкин регулярно выезжал в творческие командировки по стране и за рубеж. На территории России его творческий маршрут пролегал по Кавказу, Подмосковию, Поволжью, Уралу, русскому Северу, Сибири. П.М. Гречишкин — первый на Ставрополье Народный художник России. Его огромный опыт работы с натуры подсказывает изобразительный язык, непосредственность переживаний становится принципом поэтики художника. Отсюда та лирика неподдельного живого чувства, и пространственно-воздушная манера письма, и тонко нюансированный колорит, что всегда покоряет зрителей.



Пейзажи П.М. Гречишкина обладают редким качеством — захватывают неотразимой притягательностью. В картинах живописца подкупает непосредственность его впечатлений, острая наблюдательность, умение сосредоточиться на самом главном, самом существенном, характерном. Многокрасочная палитра художника удивительно тонко передает самые разнообразные состояния природы [5, с. 145]. В пейзажах П.М. Гречишкина привлекает удачно взятый цвет, мелодичное, поразительно чистое звучание тонов и полутонов, тонкие, нежные цветовые отношения, смелые, решительные цветовые и световые контрасты. И это относится ко всем его работам в целом, независимо от избранных им ландшафтных мотивов. Его произведениям свойственен возвышенно мажорный, торжественно приподнятый радостно-ликующий тон, и он захватывает зрителя чарующей природной гармонией. Неиссякаемый жизненный оптимизм, чистая, как родник, искренность, несомненный талант и высокое исполнительское мастерство составляют основу притягательности его искусства.

Одной из особенностей творческой манеры П.М. Гречишкина является работа на холстах больших размеров и тонирование грунтов темным охристым оттенком. Часто в своих работах художник оставляет так называемые «непрописанные места», т. е. на живописном полотне остаются участки грунтованного холста, непокрытые красочным слоем.

Еще одной отличительной особенностью творчества Гречишкина как пейзажиста является то, что он не боится употреблять в своих работах яркие, насыщенные краски. Часто художник пишет открытым цветом. В его палитре преобладают тона ясного неба и чистой воды, сине-голубые и бирюзовые. Композиционное решение многих работ характеризуется оригинальностью и индивидуальным видением автора. В работах «Степь ковыльная», «Простор» композиция выстроена так, что небо занимает в первом случае 3/4, а во втором — 7/8 всей площади картины. Он любит занижать линию горизонта, оставляя большое пространство неба, передавая тем самым ощущение простора, воздуха. В картине «Утро на озере» можно увидеть классическое, редко встречающееся в современном пейзаже, композиционное построение: линия горизонта делит пейзаж на две, почти равные части — небо и воду. Необычность этой работы подчеркивается оригинальным цветовым решением.

По утверждению специалистов-искусствоведов Гречишкин «сумел понять и показать душу гор». С этим утверждением легко согласиться, если увидеть такие полотна, как: «Утро в горах» (1968), «Буковый лес» (1973), «Осенний Архыз». Его горные пейзажи полны монументального величия. Он создает целостные образы природы,

раскрывает типически-выразительные черты национального ландшафта. Он создает жизнеутверждающие образы родной природы, созвучные демократическим идеям творчества передвижников.

Но любовь П.М. Гречишкина к природе родного края не ограничивается интересом только к Кавказу. Художнику прекрасно удаются и российские просторы. Интересны и самобытны пейзажи, созданные художником в результате поездок по Центральной России, Уралу, Сибири, это работы «На Волге», «Русская деревня», «Уральская Вищера» и т. д. В последние годы Гречишкина манила красота Байкала. Его он писал много и вдохновенно. Иногда один и тот же уголок озера рисовал несколько раз, в частности: «Голубой полдень», «Закат», «Байкальские туманы», стремясь передать нюансы настроения и состояния природы.

Образное, неповторимое видение присуще мастеру и в цикле его зарубежных произведений. И здесь глаз Гречишкина зорок и точен. Художником движет одновременно юношеский азарт узнавания нового и мудрость умеющего сравнивать, сопоставлять факты и события, поэтически их осмысливать.

В ряду признанных мастеров пейзажа, чье творчество пронизано любовью к родной природе, стоят такие ставропольские художники старшего поколения, как К.Г. Казанчан, А.Б. Авакимян, В.В. Семенов, Е.С. Плетнев и др. [4, с. 7].

Авакимян А.Б. живописец темпераментный, уже ранние работы дают почувствовать его неординарность. Тематический круг его весьма широк — это взаимодействие личности с урбанистическим бытием. Сюда входит городской и индустриальный пейзаж. У Авакимяна сложился свой мотив, свое видение Кисловодска, в котором он жил, который любил и знал. В индустриальных пейзажах это касается больше Невинномысска, он стоял у истоков его зарождения и явился родоначальником огромной темы, связанной с художественным воплощением поднимающегося химического гиганта.

Его любовью также были и остались горы. Так писать горы, как он, мало кому удастся. Они загадочно красивы, дают человеку ощущение быстро текущей жизни и одновременно вечности.

Светлое отношение к миру, образно переданное в лучших картинах природы отличает творчество еще одного художника-пейзажиста Евгения Семеновича Плетнева [6, с. 13]. Его работы лиричны и музыкальны, тонко передают оттенки природы. «Когда я работаю, то все вижу через какую-то задушевную песню, через музыку, через нежность. Природа захватывает меня целиком...» — говорит художник. Передать эту нежность и утонченность помогает

бархатистая пастель, любимая техника мастера. Мягкие тональные переходы, зернистость, зыбкость фактуры художественного произведения, сочность цветовых сочетаний создают настоящий гимн природе. Но Евгений Семенович осознанно уходит от внешней красоты, он понимает, что сам по себе успешно запечатленный момент жизни природы — это еще не искусство. Смысл произведения, как средства общения, он видит в передаче определенного восприятия жизни, когда сам художник, его размышления, его позиция становятся связующим звеном между чувством и мыслью зрителя. Свои творческие усилия Евгений Плетнев направляет на раскрытие важнейших движений человеческой души. Отсюда его склонность осмысливать природу во взаимосвязях с человеком. Лучшие произведения художника связаны с изображением «чистой» природы. Философский подход помогает ему уйти от однообразия и выйти за пределы повторения натуры. Главным делается любование природой, глубина переживания. Художник делает свой уникальный «перевод» языка природы, создает свои авторские импровизации. Его небольшие по размерам произведения окрашены камерностью, стиль пейзажей сродни стилю русского романса, стилю поэмы.

В жанре пейзажа проявилось лирическое дарование и другого мастера пейзажной живописи — Корюна Геворковича Казанчана [2, с. 15]. Он также выбирает для своих работ простые и скромные мотивы — это еще одно проявление традиций. Но в этих незатейливых зарисовках можно наблюдать все богатство палитры, яркость, свежесть красок, почти осязаемые натурные ощущения — ослепительно сверкающий холодный снег в зимних пейзажах или опаленные зноем южные степи. Художник часто бывал в Калининской области, на творческой даче, ее природа особенно ему понравилась. Ее образы глубоко продуманы и в то же время непосредственны и свежи, по своему качеству близки к натурному этюду («У реки», 1968 г.). Мир на его картинах приобретает неизгладимый отпечаток личности самого художника, его особого душевного склада. Корюн Геворкович не был русским по национальности, но как сказал один из известных современных художников: «Русский — это тот, кто любит Россию». Казанчан К.Г. был подлинно русским национальным художником и все его творчество свидетельствует об этом. Он душой любил Россию, чувствовал ее национальный колорит. В его творчестве часто встречается образ русской деревни, где русский дух сумел сохраниться, несмотря ни на что. Художник знал ее жизнь не понаслышке, а со всеми ее темными убогими сторонами. Это знание хорошо заметно в работе «Тишина». Перед нами — занесенная

снегом деревенская улица, лошадка, жующая сено, поленица дров. Сразу вспоминаются работы В.А. Серова. Он действительно был одним из любимых художников Казанчана. Можно смело утверждать, что традиции этого замечательного русского художника не остались в забвении в современном искусстве.

Удивительно интенсивно и раскрепощено работает художник Василий Васильевич Семенов [3, с. 8]. На его полотнах все краски жизни. Пронизаны солнцем волны прибоя у берегов Крыма, осенний лес, прикрытый первой порошей, сосны Домбая, ореховая роща Архыза, цветущие картины весны. Вообще, художнику ближе воспевание весны, поры цветения природы.

Семенов В.В. владеет всеми жанрами от натюрморта до портрета, но наиболее дорог ему пейзаж. Здесь и северная Россия — «Вологодский Кремль», «Река Сухона», «Северный мотив», «У причала»; и теплый юг — «Черное море», «Вечер на море», «Ущелье Аманауз», «Осень в горах», «Река Ганачхар»; и просторы Ставрополя — «Пахота в степи», «Пахота», «Сенгилеевское озеро», «Ночь на Сенгилее».

Особенно привлекают сказочные мотивы многих произведений художника. Идет эта сказочность от народной мудрости живописца, большого жизненного опыта, наблюдательности человека и творца. Взлетают с черной глади тихой заводи белые «Лебеди», освещенные алым светом вечерней зари... Или где-то далеко, в самом сердце России плывет вечерний звон «Деревенской часовни» ... Расцветает таинственный Иван-чай на берегу озера; на горизонте, как призрак, колоколенка «К вечеру». Рыбаки разжигают костер на берегу, а дремучий лес вокруг полон легенд и сказаний. Сколько тайн скрыто под тонкой ряской «Заросшего пруда», самой, пожалуй, поэтичной картины.

Завершая краткий обзор развития пейзажной живописи на Ставрополье середины XX века, хочется еще раз вспомнить о том, что этот жанр и сегодня продолжает занимать одну из главенствующих позиций в региональном изобразительном искусстве [7, с. 4]. Произведения лучших ставропольских мастеров пейзажной живописи середины XX века являются достоянием не только региональной культуры, обладают общероссийским значением, но и достойно представляют искусство края на международном уровне, являясь по сути его визитной карточкой.

### **Список литературы:**

1. Бендик Б.А. Художники Ставрополя / Б.А. Бендик. Ленинград: Искусство, 1982. — 128 с.
2. Казанчан Корюн Геворкович. Выставка живописи: каталог выставки. М.: Сов. Художник, 1983.
3. Каталог к персональной выставке члена союза художников СССР Семёнова Василия Васильевича: Живопись. Ставрополь: [б. и.], 1988. — 32 с.
4. Киракозова Н.С. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств / Н.С. Киракозова. Минеральные Воды: Кавказ. здравница, 1990.
5. Павел Гречишкин: Живопись: альбом / Ставропольский государственный краеведческий музей им. Г.Н. Прозрителева и Г.В. Пправе. Картинная галерея пейзажей П.М. Гречишкина. Ставрополь: Вестник Кавказа, 2005. — 296 с.
6. Ставропольский краевой музей изобразительного искусства : сб. ст. / авт.-сост. З.А. Белая. Ставрополь : СКМИИ, 2004. — 104 с.
7. Художники Ставрополя / под ред. СОСХ СССР. Ставрополь: Ставр. кн. изд., 1977.

## СЕКЦИЯ 4.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### «МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОДЫ» К ПОНИМАНИЮ РАССКАЗА ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ «ТИХАЯ МУЗЫКА ЗА СТЕНОЙ»

*Шестых Ольга Владимировна*

*учитель русского языка и литературы Лицея № 1,*

*РФ, г. Волгоград*

*E-mail: [shestyhov@yandex.ru](mailto:shestyhov@yandex.ru)*

#### MUSICAL CODES TO UNDERSTANDING VIKTORIYA TOKAREVA'S STORY "GENTLE MUSIC BEHIND THE WALL"

*Olga Shestih*

*teacher of the Russian Language and Literature, Vocational School № 1,*

*Russia, Volgograd*

#### АННОТАЦИЯ

В статье анализируется идейно-художественное своеобразие нового рассказа «Тихая музыка за стеной» (2014) Виктории Токаревой с точки зрения интермедиальности. Рассмотрены используемые автором художественные приемы, основывающиеся на музыкальности. Доказано, что «музыкальный код» является проявлением особого синтетического мышления Токаревой как писателя.

#### ABSTRACT

In the article the ideological and artistic originality of a new story "Gentle music behind the wall" (2014) written by Victoriya Tokareva is

analyzed in terms of intermediality. Artistic devices used by the author are considered based on the musicality. It is proved that "musical code" is a manifestation of a special synthetic Tokareva's thinking as a writer.

**Ключевые слова:** литературная музыкальность; идея произведения.

**Keywords:** literary musicality; work idea.

Среди многоголосия партий женщин-писательниц в современном литературном «оркестре» мелодия Виктории Токаревой звучит, как «господня дудочка», чисто <...> [6, с. 3] и неординарно. Её проза отражает «тон» времени, опираясь на самые сильные средства воздействия на современного читателя — кинематографичность и музыкальность.

Музыка с детства окружала писательницу: в одном из интервью Виктория Самойловна Токарева вспоминает, как в обделенные послевоенные годы мать учила детей играть на фортепиано; специальное образование, полученное в музыкальном училище, сделало «жизнь более стереофоничной» (В. Токарева), писательница поясняет, что «ощущает жизнь на слух».

Именно так воспринимают жизнь и лучшие герои. Персонажи, приобщенные к музыке, пристрастны к классическим музыкальным образам, которые подчеркивают богатство их внутреннего мира. Главную скрипку играет индивидуальность, «та единственная и неповторимая живая душа, которая <...> стоит дороже целого мира» [1, с. 22].

Читателю непросто постичь подлинное «звучание» произведений Токаревой, хотя писательница «высоко оценивает его эмоциональный и интеллектуальный уровень, его способность понять тонкую стилистическую игру» [4, с. 687]. В современном литературоведении под музыкальностью понимается «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой, который возникает в результате того, что некоторые общие для литературы и музыки приемы и структурные принципы в определенных культурно-эстетических ситуациях воспринимаются как музыкальные по преимуществу» [2, с. 595]. В художественном мире прозы Виктории Токаревой особая роль принадлежит музыке, которая не только усиливает звучание основных тем, но и, пронизывая ткань прозы на всех ее уровнях (языковом, образном, сюжетном, композиционном), служит важнейшим средством создания характеров героев. Категория звучания становится для писательницы одной из приоритетных, бытие

не мыслится вне акустических понятий, вне музыкальной и общекультурной традиции.

«Рарака» (из рассказа мы узнаем, что так в обиходе именуют морского светлячка) — так интригующе называется одно из ранних произведений Виктории Токаревой. Одаренная студентка музыкального училища Кира — главная его героиня. Для нее важнее всего исполнительская деятельность, девушка воспринимает мир через музыку, которая «одна для всех. Но люди — разные. Музыка объединяет души в одну» [6, с. 16]. Для автора очень важны эти моменты счастливого единения. Время шло, но героиня не потеряла главного — творческого вдохновения. Талант таких героев облагораживает душу, он вспыхивает в глубине подсознания «золотой точкой», раракой — и разжигает костер, а «незнакомые люди сидят и греются <...>, притихшие и принаряженные, как дети» [7, с. 34].

Героям талантливым, «с искрой», противопоставляется другая, бездарная, категория персонажей-музыкантов. Играют они «обреченно»: вот подруга Киры — Лариска, не может освоить миниатюру «Ночевала тучка золотая»; некоторые пианисты в повестях «заколачивают клавиши, как гвозди, и громко, деревянно считают» [5, с. 89], в них та же заурядность, что и в Котике из чеховского «Ионыча», которая бьет, «пока не вобьет клавишей внутрь рояля» [9, с. 27]. Недаром замечено: многим токаревским персонажам «быть вполне хорошим человеком порой мешает отсутствие «музыкальности» [3, с. 57].

Автор дает понять не только то, что каждому, кто прикасается к музыкальному миру, нужно непременно достичь профессиональных высот, а то, чтобы и у обывателя всегда звучала «музыка души», делая его мир счастливее и добрее.

Токарева остается верной себе и в новых произведениях. В 2014 году был опубликован рассказ «Тихая музыка за стеной». Экспозиция повествования связана с музыкой. О матери главной героини автор упоминает в контексте принадлежности музыке: «...студентка консерватории. Голос — как у ангела. Когда она пела, бабушка плакала. Не могла сдержать слез любви и восторга. Все ждали, что Ариадна тоже будет петь. Но оказалась глухая. Гудок» [8]. Ариадна лишена в рассказе того, чем автор до сих пор «награждала» своих героев: таланта исполнять музыку. Интеллигентная семья не может смириться с бездарностью девочки, справедливая бабушка даже вынуждает учительницу по пению не ставить Аде «отлично». Взаимоотношения героини с родными чаще всего характеризуются через сравнение с музыкой. Любая фальшивая нота



в искусстве и в отношениях между людьми улавливается повествовательницей, склонной к бескомпромиссности суждений.

Но музыка все же живет в душе Ариадны: она «любила Большой театр ... и еще ей нравилось обилие музыки: целая яма для оркестрантов и полная сцена голосящих артистов, и все вместе они красиво воят, прорезают пространство высокими звуками. А публика — нарядная и причесанная, слушают благоговейно». Так музыка воспитывает всякого человека: возвышенного или «маленького», она неизменно воздействует на тех, кто воспринимает мир неглубоко, легко. А таких большинство в современном мире, и Ада «замирала вместе со всем залом. Она была частью зала, частью человеческого сообщества, и это причастие наполняло ее смыслом и гордостью. Пусть у нее нет слуха, но зато есть место в зале». В этом особенность музыки: она готова принять под свои божественные заботливые крылья всякого, кто пожелает быть к ней причастен. Иногда наедине с мелодией человек, даже отчужденный от семьи, не чувствует себя одиноким. По Токаревой, именно музыка учит, что «сочувствие — драгоценная черта, такая же, как со-страдание, со-участие». Способного к такому сочувствию героя мы уже не воспринимаем «маленьким» человеком, ведь музыкой возвышается его душа, а личная жизнь не всегда радует. Можно долго ждать: «любви не вероломной, а такой большой, такой огромной, как в сиянье солнца океан», — серебром заливалась певица из телевизора. Ада замирала. Она тоже ждала любви не вероломной, не той, что ломает веру в человечество, а такой большой, такой огромной, как в сиянье солнца океан. Где она, такая любовь? А нету. Только в песнях». Музыка и песни выполняют компенсаторную роль в произведениях Виктории Токаревой.

Характер главной героини в рассказе раскрывается через упоминание ее музыкальных предпочтений «Она не понимала рок, не воспринимала Шостаковича. Для нее Шостакович — как железом по стеклу. Обожала старинные романсы, совершенно не могла слушать авторскую песню. Безголосые авторы пытаются петь натужными голосами, как будто их душат. Силу голоса заменяет крик». Да и внешнюю характеристику мужа Ады Токарева дает через культурную ассоциацию: он похож на Раймонда Паулса, поэтому умеет любить, для него «ее дыхание — как музыка».

Современный читатель хорошо понимает, в какое время формировалась личность героини: «Еще не пришло время дисков. Но музыка семидесятых годов — прекрасная: Тухманов, «Песняры», ранняя Пугачева».

Люди этого времени способны чувствовать так, как не умеют те, кто вырос на «рваной» музыке рока. И вновь лирическое настроение в повествовании создается благодаря звуковому фону: «Шофер включил приемник. Оттуда выплеснулся Штраус. Капли дождя тыркались в стекло, но вся сырость и неуют остались за пределами. А в машине — Штраус и комфорт. Просто сказка венского леса». Замечательный фон для настоящей сказки, в сюжете которой зарождение новой любви Ады, серьезных отношений, семьи. Любовь проходит особые этапы развития, и когда утихает жар страстей, «устанавливается ровная душевная погода, как тихая музыка за стеной».

Музыкальный код является проявлением особого синтетического мышления Токаревой, а поиск читателями «музыкальных ключей» — один из способов постижения мира современной русской прозы в целом.

### **Список литературы:**

1. Курдюмов М. Сердце смятенное. О творчестве А.П. Чехова. 1904—1934 // Лит. обозрение. 1994. № 11—12.
2. Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г.В. Келдыш. М.: Сов. энцикл. 1990. — 672 с.
3. Новиков Вл. Честная игра // Лит. обозрение. 1979. № 11.
4. Сотникова Т.А. Токарева / Русские писатели XX-го в.: биографический словарь /Т.А. Сотникова; гл. ред. и сост. П.А. Николаев. М.: Большая рос. энцикл., 2000.
5. Токарева В.С. Мой мастер / В.С. Токарева. Розовые розы: Повести и рассказы. М.: АСТ, 2002.
6. Токарева В.С. Пять фигур на постаменте / В.С. Токарева // Все нормально, все хорошо: Повести и рассказы. М.: АСТ, 2005.
7. Токарева В.С. Рарака / В.С. Токарева Летящие качели. Ничего особенного: Повести и рассказы / В.С. Токарева. М.: Сов. писатель, 1987.
8. Токарева В.С. Тихая музыка за стеной [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.litmir.me/bd/?b=157216> (дата обращения: 23.03.2015).
9. Чехов А.П. Ионыч / А.П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1986. Т. 10.

*ДЛЯ ЗАМЕТОК*

Научное издание

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

Сборник статей по материалам  
XLIX международной научно-практической конференции

№ 6 (49)

Июнь 2015 г.

Подписано в печать 23.06.15. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 4,75. Тираж 550 экз.

Издательство «СибАК»  
630049, г. Новосибирск, Красный проспект, 165, офис 4.  
E-mail: mail@sibac.info

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