



**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**НАУКА И ИСКУССТВО:
ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И
КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Часть II

Новосибирск, 2011 г.

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
Н 34

Рецензент — к. фил. н. Бердникова Анна Геннадьевна
(г. Новосибирск).

Н 34 «Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»: материалы международной заочной научно-практической конференции. Часть II. (14 декабря 2011 г.) — Новосибирск: Изд. «Сибирская ассоциация консультантов», 2011. — 100 с.

ISBN 978-5-4379-0036-9

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

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

ББК 71+80+85

ISBN 978-5-4379-0036-9

Оглавление

Секция 2. Языкознание	6
2.3. Теория языка	6
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА МЕТАФОРИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ Монашненко Анна Николаевна	6
ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ МЕНТАЛЬНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ СФЕРЫ ВНУТРЕННЕЙ ТЕЛЕСНОСТИ Нагорная Александра Викторовна	10
К ВОПРОСУ О ВОЗМОЖНОСТИ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ PLURALIA TANTUM Семёнова Галина Николаевна	18
МИФ ОБ ИКСИОНЕ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ» Труфанова Ирина Владимировна	22
ПРОБЛЕМЫ КОРРЕЛЯЦИИ ПОНЯТИЙ ЯЗЫК И РЕЧЬ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ Черединова Ольга Витальевна	32
ЛОГИЧЕСКИЕ ПОНЯТИЯ «КОНТРАСТ», «ПОЛЯРНОСТЬ», «ОППОЗИЦИЯ», «РАЗЛИЧИЕ» В СВЕТЕ КЛАССИФИКАЦИИ АНТОНИМОВ Н. ВЕБСТЕРА Шакирьянов Лев Морисович	37
2.4. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	41
СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СПОСОБОВ ПЕРЕДАЧИ РУССКИХ ГЛАГОЛОВ С ПРИСТАВКОЙ ВЫ- В ТАДЖИКСКОМ ЯЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА») Азизова Мавжуда Эсановна	41

ОБ УРОВНЯХ КАТЕГОРИЗАЦИИ В LSP ГОМЕОПАТИИ Буженинов Александр Эдуардович	45
2.5. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии	50
СТАТУС И РОЛЬ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА В АВСТРАЛИИ Денисова Валерия Львовна	50
Секция 3. Искусствоведение	55
3.1. Театральное искусство	55
АМЕРИКАНСКАЯ И БРИТАНСКАЯ ОПЕРЕТТА 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА И ЕЕ РОЛЬ В РАЗВИТИИ БРОДВЕЙСКОГО МЮЗИКЛА Монд Ольга-Лиза	55
3.2. Музыкальное искусство	62
ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК КОМПОНЕНТ МЕДИАСФЕРЫ Сорока Наталья Владимировна	62
3.3. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура	69
СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСОБЕННОСТЬ РАЗВИТИЯ НЕРЧИНСКА НА РУБЕЖЕ XVII-XVIII ВЕКОВ КАК ФАКТОР БЛАГОСОСТОЯНИЯ СВЯТО-УСПЕНСКОГО МУЖСКОГО МОНАСТЫРЯ Бушуева Елена Сергеевна	69
Секция 4. Литературоведение	78
4.1. Русская литература	78
РИТМИЧЕСКАЯ И ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ В. МАЯКОВСКОГО «ОТ УСТАЛОСТИ» Куксенко Софья Георгиевна	78

ФАНТАСТИКА КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ ОСОБОГО ПСИХОЛОГИЗМА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТЕЙ В.Ф. ОДОЕВСКОГО) Сытина Юлия Николаевна	82
ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ЦИКЛА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 50-Х – НАЧАЛА 60-Х ГОДОВ XIX ВЕКА Фуникова Светлана Васильевна	87
4.2. Литература народов стран зарубежья	95
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА МУЖЧИНЫ В УКРАИНСКОЙ ПОСТМОДЕРНОЙ ПРОЗЕ Ерёменко Оксана Романовна Кобылякова Анна Валериевна	95

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА МЕТАФОРИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Монашненко Анна Николаевна

*ассистент кафедры романо-германских языков и перевода,
Национальный университет биоресурсов и природопользования,
г. Киев, Украина*

E-mail: jasminega@mail.ru

Проблема метафорических единиц как одного из главных средств выражения знаний в языковой системе, привлекла внимание ученых уже давно, которые выдвинули множество их классификаций. Эта проблема получила существенное развитие в последние десятилетия XX века и неразрывно связана с именами Дж. Лакоффа и М. Джонсона.

Метафорическая концептуализация или концептуальная метафора — это способ осознания одной области знаний через другую [3, с. 10]. С помощью когнитивной, номинативной, художественной и смыслообразующей функций, метафора создает художественные образы и порождает новые значения на ярких ассоциациях. Сущность метафоры можно определить как категориальный сдвиг, поскольку она отвергает принадлежность объекта к категории, и относит его к категории, к которой он не может принадлежать по рациональным соображениям. В традиционных исследованиях метафоры обращалось внимание на ее функцию как стилистического средства, художественного приема, служащего «украшением» языка, способом создания поэтического образа. С другой стороны, концептуальный подход трактует метафору как способ номинации и средство формирования новых значений, отображающее абстрактные понятия или такие понятия, которые не

даны в непосредственном ощущении [3, с. 106]. Обе функции осуществляются посредством установления аналогии или подобия между определенными явлениями, предметами и т. п., то есть, противопоставление концептуальной и стилистической метафоры вряд ли правомерно: сущность обеих «состоит в осмыслении и переживании явлений одного рода в терминах явлений другого рода» [3, с. 389].

Образно-поэтическая метафора функционирует в художественной речи и производит художественный эффект [3, с. 69]. Она входит в образный контекст и в нем реализует свои креативно-объективные потенции, обусловленные ее коммуникативной направленностью — выражением субъективного видения мира [3, с. 74].

Но образность, эмоциональность и оценочность не являются исключительно характеристиками поэтических метафор. Концептуальной метафоре также присущи эти качества, и это логично, потому что «оценочная деятельность столь же естественна для сознания, сколь и познавательная» [3, с. 30], а без оценки невозможно проведение когнитивной операции аналогии. Когнитивная метафора тоже может использоваться как средство художественной речи и наполняться новым образным содержанием в системе текста. В этом случае формирование концепта опосредовано эмоциональным отношением со стороны говорящего. Коммуникативная установка, совмещающая концептуальную, эмоциональную и эстетическую стороны, способствует сохранению некоторыми концептуальными метафорами доли образности [3, с. 74]. Таким образом, нацеленность одной и той же метафоры может быть двойной: с одной стороны, концептуальной, а с другой — образной и эмотивной.

Таким образом, образно-поэтическая метафора в определенной мере осуществляет концептуализирующую функцию, а концептуальная метафора может отображать оценку осмысливаемой сущности, или быть экспрессивно окрашенной, так как познавательная и оценочная деятельность человеческого сознания неотделимы друг от друга, а «ассоциации, вызываемые метафорой, могут вызвать чувство-переживание, составляющее содержание эмотивности» [3, с. 31]. Разграничение двух типов метафор касается, в основном, объектов и принципов исследования: как отмечает В.Л. Наер, концептуальная метафора относится к сфере соотношения мышления и языка и тяготеет к языку-системе, а стилистическая метафора является безусловной принадлежностью речи, индивидуальных ее порождений [4, с. 11].

Со времён античности существуют описания некоторых традиционных видов метафоры:

- **Резкая метафора** представляет собой метафору, сводящую далеко стоящие друг от друга понятия.

- **Стёртая метафора** есть общепринятая метафора, фигуральный характер которой уже не ощущается.

- **Метафора-формула** близка к стёртой метафоре, но отличается от неё ещё большей стереотипностью и иногда невозможностью преобразования в нефигуральную конструкцию.

- **Развёрнутая метафора** — это метафора, последовательно осуществляемая на протяжении большого фрагмента сообщения или всего сообщения в целом.

- **Реализованная метафора** предполагает оперирование метафорическим выражением без учёта его фигурального характера, то есть так, как если бы метафора имела прямое значение. Результат реализации метафоры часто бывает комическим.

В основу метафорических единиц положено сходство самых разных значений предмета: форма, положение, цвет, объем, назначение. Согласно предложенной классификации Н.Д. Артюновой, метафоры разделяются на:

1. номинативные, заменяющие дескриптивные значения другими, которые служат источником омонимии;

2. образные метафоры, служащие развитию фигуральных значений и синонимических средств языка;

3. когнитивные метафоры, возникшие в результате сдвига в предикатных слов (перенос значения);

4. генерализирующие метафоры [1, с. 38].

Свою классификацию метафор также представили Дж. Лакофф и М. Джонсон. Они выделяют два вида метафор рассматривающие относительно времени и пространства: онтологические (метафоры позволяющие видеть действия, эмоции, идеи как некую субстанцию), и ориентационные (невидящие один концепт в терминах другого, но организующие всю систему концептов по отношению друг к другу).

Рассматривая творчество английских писателей, написавших множество произведений, главным образом для детей, мы обратили внимание на богатый язык их произведений, полный метафор, который требует развёртывания двух ассоциативных планов для перевода: плана основанного на прямом значении и плана основанного на прямом и контекстуальном значении, то есть образно-переносный смысл.

С необходимостью реализации в переводе пераллельных ассоциативных планов в развернутой метафоре связано положение стилистики о том, что «слова, используемые в тропах, ... должны сочетаться друг с другом и в своем прямом значении» [2, с. 48]. Можно отметить, что рассматривая проблему перевода экспрессивной лексики, какая-то часть этой лексики совпадает в английском и русском языках.

Например, в варианте перевода «savors of anticlimax» [6, с. 10] — «кажется спадом» [5, с. 9] наблюдается утрата образности, где теряется сема «запах»;

В некоторых переводах не удается сохранить метафорический образ, а лишь его смысловое содержание «he was extravagantly ambitious» [6, с. 101] — «он был до крайности честолюбив» [5, с. 78].

Итак, можно отметить, что передать метафорический образ при переводе очень трудно, но все же в большинстве случаев это удается. Но все же если метафорический образ потерян, то переводчику приходится вводить новый образ для усиления экспрессии.

Список литературы:

1. Арутюнова Н. Д. Введение // Логический анализ языка. Ментальные действия. М.: Наука, 1993.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
3. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
4. Наер В. Л. Концептуальная и стилистическая метафора: общее и различное // Вестник МГЛУ. — 2003. — № 474. — С. 3-11.
5. Фицджеральд С. Великий Гэтсби. Последний магнат. Рассказы. М.: Художественная литература, 1990.
6. Scott Fitzgerald The Great Gatsby. K.: Dnipro Publishers, 1973.

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ МЕНТАЛЬНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ СФЕРЫ ВНУТРЕННЕЙ ТЕЛЕСНОСТИ

Нагорная Александра Викторовна

*канд. филол. наук, доцент, Московский городской педагогический
университет, г. Москва
E-mail: alnag@mail.ru*

Исследование процессов вербализации внутрителесных (интероцептивных) ощущений в современном английском языке позволило нам установить наличие отчетливых корреляций между способом концептуализации ощущения и общими представлениями об устройстве внутреннего тела, сформированными в сознании экспериенцера. Мы полагаем, что наиболее эффективным методологическим инструментом описания этих представлений в рамках лингвистического исследования является концепция ментальной модели.

Следует оговориться, что, по признанию самих когнитологов, задача создания единой концепции ментальной модели до сих пор остается нерешенной. В связи с этим представляется необходимым остановиться на некоторых узловых моментах и пояснить, что именно понимается под ментальной моделью в нашей работе.

Несмотря на существующие терминологические разногласия и существенно разнящуюся степень детализации определений, отмечается общая тенденция к трактовке ментальной модели как способа организации знания [7, с. 3]. Это в первую очередь совокупность эмпирических знаний, которая формируется в сознании человека при взаимодействии с объектом. Примечательно, что во многих из предлагаемых определений особо подчеркивается, что ментальная модель является отражением свойств *внешнего* по отношению к человеку объекта, пространственной области или опыта [11, с. 9; 9]. Возможность конструирования ментальной модели некоторой внутренней по отношению к человеку области не рассматривалась. В то же время существуют и более широкие, универсальные определения, относящие термин «ментальная модель» к «гипотетическому конструкту, который может использоваться для объяснения и предсказания поведения системы посредством репрезентации ее релевантных компонентов и отношений между ними символическим способом» [12]. Совершенно очевидно, что к разряду этих систем относятся не только реально существующие внешние объекты, но и

воображаемые ситуации, абстрактные построения, а также сфера внутреннего тела, служащая объектом нашего исследования. Независимо от природы отображаемой системы, ментальные модели позволяют описывать ее цели и архитектуру, объяснять ее текущее состояние и принципы функционирования, а также предсказывать ее будущие состояния [11, с. 10]. Тем самым ментальные модели играют центральную и объединяющую роль в репрезентации объектов, состояний вещей, последовательностей событий, устройства мира, а также общественных и психологических действий, производимых нами в повседневной жизни [9, с. 397].

Важным свойством ментальной модели признается ее динамический характер [11, с. 9]. Модели конструируются опытом и могут изменяться под воздействием нового опыта [1, с. 39]. Их структура всегда соответствует структуре ситуации, которую они репрезентируют. Поскольку ситуации взаимодействия с объектами (в широком смысле) принципиально вариативны, один и тот же объект может репрезентироваться разными ментальными моделями, или, как пишет Ф. Н. Джонсон-Лэрд, «альтернативные возможности репрезентируются альтернативными моделями» [10, с. 1006].

Ментальная модель рассматривается как символическая репрезентация объектов или событий. Используемые в модели символы могут принадлежать генетически разным типам. Так, например, модель может состоять из элементов, репрезентирующих исключительно чувственно-воспринимаемые сущности, реализуясь тем самым как «квази-рисуночный» образ (*quasi-pictorial image*). Она может включать и элементы, соответствующие абстрактным понятиям [Там же].

В контексте нашего исследования важным свойством ментальной модели является ее слабая формализуемость, отмечаемая Г. Рикхейтом и К. Хабелем [11]. Ментальная модель — это не четко структурированная и хорошо отрефлексированная схема, легко преобразуемая в линейное речевое высказывание. Модели имеют нелинейную структуру, страдают лакунарностью, часто формируются спонтанно и плохо сопрягаются с ранее сформировавшимися моделями, в массе своей носят непропозициональный характер, что ограничивает возможности их «вербальной экстернизации».

Совершенно очевидно, что процесс формирования ментальной модели и задействованные в нем когнитивные процедуры во многом обуславливаются сущностными атрибутами самого моделируемого объекта. В связи с этим представляется необходимым обратиться к вопросу о специфике внутреннего тела как объекта моделирования.

Особенности локализации внутреннего тела лишают человека привычной возможности исходить из экстероцептивно воспринимаемых характеристик объекта, таких как форма, размер, цвет, текстура и т. п. Наличие специальных анатомических знаний и возможность пополнить их благодаря знакомству с медицинской литературой и разнообразными атласами, предоставляющими наглядное изображение органов внутреннего тела, не имеет сколь-нибудь существенного значения для ментального моделирования сферы внутренней телесности в силу целого ряда причин. Во-первых, такое знакомство происходит на сравнительно позднем этапе жизни человека, когда определенная модель внутреннего тела уже сформирована и может быть лишь несколько модифицирована. Во-вторых, полученные знания не переносятся непосредственно в личностную сферу и воспринимаются несколько дистанцированно в силу отсутствия непосредственного подкрепления индивидуальным сенсорным опытом. В-третьих, линейный характер визуальной и вербальной репрезентации в определенной степени конфликтует с субъективно ощущаемой глобальностью, нерасчлененностью внутреннего тела и препятствует перенесению «объективных знаний» в ментальную сферу конкретного индивида. И, наконец, любой человек испытывает на себе диктат языка, навязывающего ему готовые шаблоны для описания внутрителесных феноменов, которые вызывают в сознании строго определенные образы, встраивающиеся в уже существующую ментальную модель внутреннего тела либо служащие ядром, вокруг которого эта модель формируется. Приведем лишь один пример, иллюстрирующий последнее положение. Усвоение таких речевых штампов, как *«everything inside me turned hollow»*, *«my stomach sank»*, *«my heart ripped out of my chest»* навязывает человеку представление о нестабильности структуры внутреннего тела и в той или иной степени влияет на формирование ментальной модели последнего.

Закономерным представляется вопрос о типологической принадлежности ментальной модели внутреннего тела. Нереплексивный или ограниченно рефлексивный характер внутрителесного опыта практически сводит на нет вероятность того, что ментальная модель внутреннего тела может принадлежать к вербальному или пропозициональному типу [12] (хотя наличие таких компонентов не может быть полностью исключено). Напротив, есть все основания полагать, что внутреннее тело репрезентируется в сознании человека зрительными образами. Отсутствие непосредственной наблюдаемости внутреннего тела, субъективный характер телесного опыта и невозможность его верификации способствуют появлению

множества альтернативных ментальных моделей, как в коллективном, так и в индивидуальном когнитивном пространстве. Эти модели могут существенно отличаться как структурно, так и содержательно. Общим базисом для формирования всех моделей служит устойчивое представление о внутреннем теле как о пространственной области, «вложенной» в тело внешнее. Это представление устойчиво манифестируется в языке и в культуре в целом, обыгрываясь, в частности, в названиях фильмов («InnerSpace» — JoeDante, 1987), художественных и научно-популярных произведений (InnerSpace: the Wonder of You — J. Geller, 1979). Пространственная интерпретация внутреннего тела предполагает построение его ментальной модели на основе опыта, аккумулируемого в результате рекурсивного взаимодействия с внешним пространством — средой обитания человека. Опыт проживания в мире подсказывает, что пространство неоднородно. Оно включает в себя отдельные объекты и комплексы объектов, разделенные между собой пустотами и занимающие определенное положение относительно друг друга. Одним из возможных результатов интериоризации внешнетелесного опыта является, как нам представляется, создание когнитивной карты внутреннего тела. Как известно, термином «когнитивная карта», который был введен в научный обиход Э. С. Толманом [13], обозначается одна из разновидностей ментальных моделей, базирующаяся на пространственных аспектах среды. В своем классическом варианте когнитивная карта представляет собой ментальную репрезентацию географической области и включает в себя «районы», которые репрезентируются собственными когнитивными картами, и «ориентиры» — объекты, относительно которых локализуются другие, вторичные или движущиеся объекты [11, с. 17].

В пользу такой «географической» репрезентации внутреннего тела свидетельствуют многочисленные языковые факты, анализ которых позволяет установить наличие двух основных «районов» внутреннего тела, соответствующих внешнему туловищу: груди и живота. Отмечено, что первым районом, включаемым в ментальную модель внутреннего тела, является живот. Данное обстоятельство объясняется тем, что именно в области живота локализуются качественно определенные ощущения голода и жажды и именно там возникают разнообразные болезненные ощущения, вызванные типичными для детского возраста диспепсическими расстройствами. Немаловажную роль играет и то внимание, которое уделяется в нашей культуре питанию ребенка [5, с. 72]. Вследствие взаимодействия этих факторов живот раньше других телесных областей попадает в поле сознания и служит

ядром формирования когнитивной карты внутреннего тела. Неудивительно в этой связи, что «практически любые недомогания в детском возрасте связаны с жалобами «на живот» [Там же].

Нам представляется вполне вероятным, что когнитивная карта внутреннего тела выстраивается вокруг вполне определенных «ориентиров», коими являются, в первую очередь, сердце и желудок. Выбор именно этих ориентиров вполне оправдан как физиологически, так и психологически. С одной стороны, сердце и желудок являются теми органами, деятельность которых наиболее явно и отчетливо манифестируется как перцептуально, так и аудиально: мы ощущаем биение сердца в ситуации сильного волнения и «посасывание» в желудке в состоянии голода, а также можем уловить характерные звуки (стук и «бурчание»). Принципиально важно то, что данные объекты распознаваемы даже в условиях затрудненной перцепции, в отличие, скажем, от почек, селезенки и других внутренних органов. С другой стороны, сердце и желудок обладают наибольшей психологической значимостью для человека, ассоциируясь с самой жизнью, чем объясняется особая настроенность на восприятие ощущений, поступающих из данных органов (см., например, [6, с. 155; 2, с. 54]). Неудивительно в этой связи, что внутрителесные ощущения могут описываться экспериенцером как локализованные «в сердце», «под сердцем», «в районе желудка», «справа от желудка» и т. п.:

It was like a small pang of hunger which wails like an ache under the heart<...> (Corpus of Contemporary American English, далее — COCA)?

He feels it still, somewhere within him, a point of pressure there above his stomach, a little insignificant weight (COCA).

Примечательно, что из всей совокупности внутренних органов именно сердце устойчиво и уверенно проецируется на «поверхность» тела, становясь тем самым определенным ориентиром для локализации объектов и феноменов, соотносящихся со сферой внешней телесности:

Perhaps it was her broach that caught my eye. A silver angel pinned above her heart<...> (COCA).

She pressed a spot on her pajamas above her heart, just to the right of her left breast (COCA).

Когнитивная карта внутреннего тела представляет собой лишь один, наиболее базовый, способ его ментальной репрезентации, выполняющий лишь одну, вполне определенную функцию: функцию пространственной ориентации в сфере внутренней телесности. Несколько огрубляя, можно сказать, что когнитивная карта соотносима с тем феноменом, который обозначается в психологии термином «схема тела». Онтологически более сложный «образ тела» коррелирует с

другими типами ментальных моделей внутрителесного пространства, обладающими многомерностью и полифункциональностью. Мы полагаем, что образ внутреннего тела конструируется как предельно обобщенная аналоговая модель некоторых объектов реального мира. Выбор объекта не может быть произвольным, поскольку он должен обладать рядом вполне определенных свойств, которые могут быть экстраполированы на область внутреннего тела. Совокупность этих свойств должна быть организована таким образом, чтобы она могла задать некоторую обобщенную схему для интерпретации как статических, так и динамических свойств внутреннего тела.

К этим свойствам в первую очередь относится способность объекта выступать в качестве вместилища или контейнера. Как справедливо замечает М. Джонсон, «мы обладаем интимным знанием о наших телах, ощущая и воспринимая их как трехмерные вместилища, в которые мы помещаем определенные вещи (еду, воду, воздух), и из которых появляются другие вещи (продукты переработки еды и воды, воздух, кровь и т. д.)» [8, р. 21] (*Перевод наш — А.Н.*). Это «интимное знание» требует объяснения устройства внутреннего тела посредством проведения аналогии с объектом, имеющим как «экстерьер», так и сложно организованный «интерьер».

Кроме того, как показывает практика, возможность индивидуального выбора такого объекта весьма ограничена, и лингвокультурное сообщество навязывает индивиду уже сделанный выбор. Следует отметить, что значительное влияние на этот выбор оказывают не только бытующие в том или ином социуме фольклорные, наивные представления, но и актуальные в ту или иную эпоху и широко популяризируемые религиозные доктрины и научные взгляды. Таким образом, позволительно говорить о креационном характере религиозных и научных дискурсов по отношению к процессу когнитивного моделирования внутреннего тела.

Анализ современных англоязычных дискурсов о теле позволяет выявить вполне определенный набор объектов, по аналогии с которыми моделируется образ внутреннего тела. Наиболее значимыми из них являются «дом» (частным случаем которого является «крепость») и «механизм». Релевантность этих объектов для репрезентации сферы внутреннего тела подтверждается многочисленными примерами архитектурных и механических метафор, используемых для вербализации внутрителесных состояний и ощущений (метафорические модели тела были подробно рассмотрены нами в [3], в связи с чем в данной статье мы приведем лишь отдельные, наиболее иллюстративные примеры). К архитектурной метафоре часто прибегает герой

популярного сериала доктор Хаус, описывающий соматическую патологию как полное или частичное разрушение архитектурных узлов дома-тела. Так, в одном из эпизодов фильма он метафорически реферирует голову к санузлу, а позвоночник — к канализационной трубе. Примеры такого рода в изобилии встречаются и в художественной литературе. Ограничимся лишь одним из них:

Just go on the way things were, gobbling Krispy Kreme donuts, paying no attention to the washouts when the culverts plugged up and overflowed? (S.King.Stationary Bike)

Популярность архитектурной метафоры обуславливается не только наглядностью, простотой и общедоступностью образа дома, но и влиянием религиозно-христианского дискурса, формирующего представление о теле как о временном пристанище, «доме» души.

Механическая метафора является наглядным примером влияния научного дискурса на ментальное моделирование сферы внутренней телесности. Зародившись как сугубо научное, философское построение, картезианское представление о теле как о машине прочно вошло в апперцепционную базу носителей европейского языкового сформировало общий «ремонтный» подход к представлению о лечении болезней [4]. В современном английском языке данная ментальная модель репрезентируется многочисленными метафорическими описаниями: сердце обозначается лексемами *motor* или *ticker*, соматическая патология концептуализируется как механическая неисправность (*a machine with flaws inside* — K. Kesey), лечение метафорически осмысливается как ремонт вышедшего из строя механизма («детали» которого могут быть *fixed* или *repaired*).

Ментальная модель внутреннего тела может строиться и как структурный аналог некоторых феноменов социальной природы, которые, в отличие от ранее описанных объектов окружающей действительности, не имеют перцептуально воспринимаемых свойств. Так, например, тело в целом и внутреннее тело в частности может быть представлено в когнитивном пространстве аналоговой моделью государства. Такое представление сформировалось, по-видимому, в результате широкой популяризации научных взглядов Р. Вирхова (1821-1902), предложившего метафору либерального государства для объяснения принципов жизнедеятельности клетки организма. Реальность данной ментальной модели подтверждается наличием в современном английском языке небольшого числа политических метафор, используемых для описания телесных феноменов:

Her knees seemed to have gone on strike (COCA).

Подводя итог этого небольшого обзора, можно сделать ряд выводов относительно принципов и способов ментального моделирования внутрителесных феноменов. Совершенно очевидно, что внутреннее тело может быть представлено несколькими разнокачественными ментальными моделями, формирующимися в результате аккумулируемого человеком перцептуального, социального и вербально-коммуникативного опыта. Ментальная модель внутреннего тела динамична и может модифицироваться с течением времени. В когнитивном пространстве индивида может существовать несколько альтернативных ментальных моделей внутреннего тела, обладающих разными структурными и содержательными характеристиками. Ментальная модель внутреннего тела операциональна; ее основная функция заключается в создании общей интерпретативной рамки для объяснения явлений и процессов, происходящих в сфере внутреннего тела.

Список литературы:

1. Гуревич Л. С. Когнитивное пространство метакоммуникации. — Иркутск: ИГЛУ, 2009. — 372 с.
2. Ефремова О. В. Субъективная семантика интрацепции при ипохондрических синдромах // Психология субъективной семантики интрацепции. — Часть 1. — Москва: Институт молодежи. — 1997. — 229 с.
3. Нагорная А. В. Метафоры тела и их роль в концептуализации болезни // Вестник ЧелГУ. Сер. Филология. Искусствоведение. Вып. 56 — № 20 (235), 2011. — С. 112-117.
4. Рождественский Д. С. HomoSomaticus. Человек соматический. — СПб: ИП Седова Е. Б., 2009. — 264 с.
5. Тхостов А. Ш. Психология телесности. — М.: Смысл, 2002. — 287 с.
6. Fisher S. Body Consciousness. London: Calder and Boyars, 1973. — 176 P.
7. Halford G. S. Children's Understanding. The Development of Mental Models.— New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1993. — 524 P.
8. Johnson M. The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reasoning. — The University of Chicago, 1987. — 234 P.
9. Johnson-Laird P. N. Mental Models. — USA, 1983. — 528 P.
10. Johnson-Laird Ph. N. Mental Models, Deductive Reasoning, and the Brain //The Cognitive Neurosciences. Ed. by Michael S. Gazzaniga. — Massachussetts Institute of Technology, 1995. — P. 999-1008.
11. Mental Models in Discourse Processing and Reasoning. Ed. By GertRickheit and Christopher Habel. — Amsterdam, 1999. — 420 P.
12. Rouse W. B. and Morris N. M. On looking into the black box: Prospects and limits in the search for mental models. Psychological Bulletin. 100. 349-363
13. Tolman E. C. Cognitive Maps in Rats and Men // The Psychological Review, 55(4). — P. 189-208

К ВОПРОСУ О ВОЗМОЖНОСТИ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ PLURALIA TANTUM

Семёнова Галина Николаевна

*канд. филол. наук, доцент кафедры СГД,
Волгодонский филиал ЮРГТУ(НПИ), г. Волгодонск
E-mail: galinasem@bk.ru*

Атрибуты объективной действительности существуют в сознании в виде онтологических категорий, одна из которых — категория качества. Онтологические категории проходят стадию осмысления человеческим сознанием и закрепляются в содержательной системе языка в виде семантических категорий — элементарных смыслов, в которых в концентрированной форме закодирована информация об окружающей действительности, приобретенная человеком за время его существования. Категория качества, как результат отражения качественной определенности, дискретности бытия, является одной из важнейших для языка.

Как известно, прилагательное развивается в особую часть речи на основе синтаксической категории определения.

В ряде языков, где для этого оказались благоприятные условия, определение-прилагательное приобретает специализированные аффиксы. Категория числа у прилагательных (в тех языках, где она есть) имеет, конечно, не семантическую а структурную доминанту, ибо грамматическая сущность прилагательного во флективном языке состоит в уподоблении существительному. Число у прилагательного не связано с номинативным элементом содержания. В тех же случаях, когда такое номинативное содержание приобретает, происходит субстантивация прилагательного — одной числовой форме: единственного (*мороженое, заливное, скоромное, поличное, холодное*) или множественного числа (*командировочные, наградные, суточные, авторские* — в значении ‘денежные суммы’). Возможны субстантивы с двучисловой парадигмой (обусловленной конкретной семантикой лексем): *рабочий* — *рабочие, гостиная* — *гостиные*. Но в любом случае номинативно содержательная категория числа у таких слов выступает как один из признаков осуществившейся транспозиции на равне частей речи.

Как глагол для выражения собственно количественных значений (глубинной плюральности) обладает категориями вида и способа глагольного действия, так прилагательное, для выражения количественных отношений, располагает категорией степеней сравнения. Система степеней сравнения отражают количественную разницу однородных признаков двух или более объектов.

Различие между категорией числа имени существительного и категорией степени сравнения прилагательного состоит в том, что сравниваются не дискретные количества, не элемент и множество (не один и много), а непрерывные количества, множества разных мощностей. Так, сравнительная степень выражает подмножество множества (*красный* — денотат, соотношенный с множеством красных субстанций, а *краснее* — это подмножество этого множества: все, что *краснее* — *красное*, но не все, что *красное* — *краснее*). Превосходная степень — это уже подмножество подмножества [1, с. 302].

Однако есть небольшая группа прилагательных, категория числа которых связана с номинативным элементом содержания. Это те немногочисленные прилагательные, в лексическом значении которых содержится указание на количество: *многий* (*многие*), *дружный*, *частый*, *единственный*, *многочисленный* — могут быть квалифицированы как адеквативы pluralia или singularia tantum. Точнее было бы сказать, что эти имена тяготеют к соответствующим разрядам. Так, можно сказать *дружные дети*, но нельзя *дружный ребенок*. Однако на этом основании невозможно отнести прилагательное к группе pluralia tantum, поскольку возможно сочетание с собирательным существительным единственного числа: *дружный класс*.

Уникальность прилагательного *многий* в русском языке состоит в следующем: в словарях оно, как и всякое прилагательное, представлено в начальной форме — мужского рода единственного числа: *многий*. Однако, по сути эта форма не используется в современном русском языке — именно потому, что количественная оценка, содержащаяся в лексической основе, противоречит грамматическому значению множественного числа флексии. Только один словарь — Словарь сочетаемости слов русского языка под ред. В.В. Морковкина — дает исходной словарной формой множественное число — *многие*. Словарная статья там выглядит так:

Многие 1. Только мн. Значительные по количеству (о ряде однородных единиц, предметов); 2. Только мн. Неопределенно большое число людей. Многое ср. Значительное количество явлений, предметов, обстоятельств, отношений.

Другие словари идут по стереотипу: исходная форма прилагательного — это единственное число, хотя ограничительные пометы имеются. Так, в БАС дается помета «при существительном во мн. числе», в МАС — помета «только мн.»

В современном языке, в авторских интенциональных текстах возможно единственное число *многий* и даже *многая*, но эти формы, конечно, далеки от стандартного употребления. Ср.:

Здесь приложен труд многих — сперва самих монахов, потом монастырских крестьян (А. Солженицын «Архипелаг ГУЛАГ»);

При многом осуждении я ни разу не пожалел об этом шаге... (А. Солженицын «Бодался теленок с дубом»);

Лишь в августе я узнал, что летом была в отпуску многая шведская промышленность, в то числе типографские рабочие ... (А. Солженицын «Бодался теленок с дубом»);

Конечно, очень многой правды нельзя было написать (А. Солженицын «В круге первом»);

Смотрела она в его рыжие глаза, после многого страха перешагнувшие в бесстрашие... (А. Солженицын «Раковый корпус»);

Снаружи сдержано доносилось многое шарканье сапог (А. Солженицын «В круге первом»).

Однако это черта идиостиля только одного писателя — А. И. Солженицына, тяготеющего к исконной, зачастую архаичной лексике и старинным грамматическим формам. В узусе это прилагательное *pluralia tantum*.

Менее последовательно, но все же тяготеют к разряду *pluralia tantum* прилагательные *остальной* (в значении ‘оставшийся, имеющийся в наличии сверх данного, прочий), *прочий*, *разный*. Для них характерна сочетаемость именно по множественному числу. Синтагмы с единственным числом возможны в случае обобщенно-собирательного значения определяемого слова, иногда — в метонимическом значении. Ср.:

Обосновывается мера тем, что администрация должна быть уверена, что голодовка проводится честно, что остальная камера не подкармливает голодовщика (А. Солженицын «Архипелаг ГУЛАГ»).

Что касается прилагательного *разные*, то оно, в форме множественного числа, приспособлено для формулы, в которой проявляется гиперболическое значение имени существительного или реализуется антономасия:

Творцы передачи «Памяти Астафьева» на канале «Культура» хорошо знали, что делали: они обратились только к одному произведению писателя — последнему роману о войне, в котором шельмуется наша армия, ее «бездарный» командный состав, хотя лестные отзывы о наших маршалах есть даже у наших врагов по Великой Отечественной войне. К сожалению, в этой книге В. Астафьев смыкается с разными волкогоновыми, для которых при советской власти все было не так и не эдак (Советская Россия, 11 февраля 2003 г.).

Напротив, прилагательное «единственный» чаще сочетается с формами единственного числа. То есть фактически прилагательное предопределяет форму главного слова в словосочетании, а значит —

такому прилагательному может быть приписан элемент номинативного содержания категории числа. Нарушение обычной для таких прилагательных сочетаемости обычно квалифицируется как грамматическая метафора. Ср. анализ стихотворения Б. Пастернака «Единственные дни»: «Стихотворение представляет собой своеобразное развертывание грамматической метафоры, заключенной в заглавии. В основе этой метафоры лежит семантический сдвиг, возникающий в результате рассогласования лексического и грамматического чисел в слове *единственные*. Форма множественного числа «навязана» прилагательному-определению существительным *дни* по законам грамматического плеоназма, присущего русскому языку, где число является морфологической согласовательной категорией. Пастернак намеренно «выводит наружу» этот плеоназм, делает его явным для восприятия через семантическое противоречие» [2, с. 66].

Однако, вследствие теснейшей связи лексического значения и грамматического числового оформления, есть глаголы и прилагательные, у которых (под влиянием фактора лексического значения) категория числа приобретает элементы номинативного содержания плюральности или сингулярности.

Таким образом, можно сделать вывод: грамматическое число, будучи центральной в грамматике существительного, организующей существительные по основным лексико-грамматическим разрядам, является периферийной (отражательной, синтаксической) у признаковых частей речи — глагола и прилагательного.

Категория числа прилагательных не передает номинативного содержания самостоятельно; будучи рефлекторной по своей сути, она лишь повторяет, а, следовательно — усиливает, иконически подчеркивает те числовые значения, которые выражены в определяемом существительном.

Список литературы:

1. Брусенская Л. А. Семантический и функциональный аспекты интерпретации категории числа в русском языке. Дис. ... докт. филол. наук. Ростов н/Д. 1994. 302 с.
2. Бобылев Б. Г. Метафорическое использование грамматических категорий и форм в художественном тексте // Русский язык в школе. 2004, № 1. С. 64-71.
3. Словарь сочетаемости слов русского языка / Под ред. П. Н. Денисова, В. В. Морковкина. М., 1978; 2-е изд., испр. и доп. М., 1983; 3-е изд., испр. М., 2002.
4. Солженицын А. И. Малое собрание сочинений. М., ИНКОМ НВ, 1991.
5. Чеснокова Л. Д. Категория количества и синтаксические структуры // Вопросы языкознания. 1981, № 2. С. 44-52.

МИФ ОБ ИКСИОНЕ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

Труфанова Ирина Владимировна

*доктор филол. наук, профессор кафедры филол. образования МИОО,
г. Москва*

E-mail: illokucia1@rambler.ru

С. Давыдов полагает, что истинные корни «Отчаяния» надо искать в традиции «убийства как искусства». Убийство, воспринятое как искусство, — известное понятие в истории эстетики. В XIX в. английский писатель Де Квинси написал своё знаменитое эссе «Убийство как одно из изящных искусств», в котором разработал его теоретические предпосылки. Убийство здесь рассматривается как художественное произведение [3, с. 66]. «(...) Вор и язва вполне могут обладать бесчисленными градациями достоинств. Сами по себе и вор и язва являются изъятиями, это справедливо; но поскольку сущность их состоит в совершенстве, то именно непомерное совершенство и превращает их в нечто совершенное», — такова логика рассуждений Де Квинси [3, с. 66]. Интерпретация убийства как искусства неоднократно повторяется в «Отчаянии»: «Поговорим о преступлениях, об искусстве преступления» [10, с. 470]. «Если правильно задумано и выполнено дело, сила искусства такова, что, явись преступник на другой день с повинной, ему бы никто не поверил, — настолько вымысел искусства правдивее жизненной правды» [10 с. 471]. Герман уже в начале романа сравнивает убийцу с поэтом: «Тут я сравнил бы нарушителя того закона, который запрещает проливать красненькое, с поэтом, с артистом» [10, с. 397].

Н. Зандер высказала мысль, что в романе «Отчаяние» обсуждается проблема житнетворчества, связывающая его с романом А. Тарасова-Родионова «Шоколад», первым произведением о ЧК, и рассказом «Не попутчица» О. Брика, левовца, а также внештатного сотрудника ЧК, — рассказом, явившимся литературным откликом на роман «Шоколад». Исследовательница согласна с С. Сендеровичем и Е. Шварц, первыми высказавшими утверждение, что шоколад в «Отчаянии» является индексом преступления [13]. Герман скрывает от Феликса свое настоящее занятие, не имея на это никаких видимых причин, кроме, пожалуй, той, что шоколад воспринимается им самим как символ убийства и, выдав свое истинное ремесло, он тем самым рискует разоблачить перед Феликсом свой зловещий замысел. С другой стороны, сокрытие персонажем своего истинного занятия

может быть соотнесено с конспиративной работой чекистов. В тексте «Отчаяния» даётся прямой намёк на конспиративно работающие институции: «Есть даже особые организации, занимающиеся тем, что знаменитостям подыскивают двойников. (...) И жизнь двойника прекрасна (...) Разумеется, болтать о своей службе он не должен» [10, с. 449]. Имя мнимого двойника Германа, бродяги, не интересующегося политикой, которое собирается себе присвоить сочувствующий коммунизму шоколадный фабрикант, совпадает с именем председателя Всероссийской ЧК, по мнению Н. Зандер, неслучайно. Главный герой «Шоколада», Алексей Зудин, — председатель губернской ЧК. Зудина в его видениях «неотступно преследует» шоколад, даже перед самым расстрелом, пытаясь представить себе новое общество, ради которого он погибает, он видит всё тот же шоколад, который «студят в тонком фарфоре» будущие коммунисты. Мысль о шоколаде — одна из последних, посещающих Германа перед арестом: «А самое замечательное, что всё это может ещё и продлиться, — т. е. не убьют, а сошлют на каторгу, и ещё может случиться, что через пять лет подойду под какую-нибудь амнистию и вернусь в Берлин, и буду опять торговать шоколадом» [10, с. 527]. Шоколад служит своеобразной сюжетной рамкой как одного, так и другого текста; с него начинается и им заканчивается повествование как у А. Тарасова-Родионова, так и у В. В. Набокова. На коробке, в которую упаковывается продукция фирмы Германа, изображена «дама в лиловом». В «Шоколаде» Елена Вальц получает от своего бывшего любовника, Эдварда Хеккея, посылку с шоколадом и письмо в лиловом конверте. Сама Вальц одевается в лилово-коричневую шотландку. Таким образом, Елена Вальц сопоставима с лиловой дамой, «изменившей» Герману. Измена женщины становится причиной гибели Зудина. Сначала Елена Вальц изменяет ему, встречаясь со своим прежним любовником, Эдвардом Хеккеем, за которым охотится ЧК, и становится двойным агентом. Затем она шантажирует от его имени купца Чоткина, чем окончательно губит Зудина. Н. Зандер находит в «Отчаянии» намёки на фамилию главного героя «Шоколада»: корень зуд повторяется в «Отчаянии» пять раз: «и снова росло ощущение внутреннего зуда»; «Тут, раз я уже добрался до сути и утолил зуд, не лишне, пожалуй, слогу своему приказать: вольно!»; «я нашел табачную лавку, вошел, автоматический звонок продолжал зудеть, — я не прикрыл двери»; «обольстительный шелест, от которого зудело в кончиках пальцев»; «сжигаемый неотвязным зудом». Герман, убив Феликса, присваивает себе его имя и биографию и становится сыном прачки, как и главный герой «Шоколада».

Н. Зандер считает, что отсутствующая на реальной карте окрестностей Берлина деревня Вальдау соотносима с вариантом фамилии одной из главных героинь «Шоколада» Елены Вальц [4].

По мнению Н. Зандер, наставником Германа является не только О. Уайльд, но и Н. Евреинов, создатель оригинальной теории о происхождении театра из языческих обрядов с жертвоприношениями и о родстве театра и эшафота, утверждавший, что человеческой природе присущ «инстинкт театральности», выражающийся в стремлении к преодолению однообразия жизни путём её преображения: «(...) красота, извне данная, нерушимыми цепями прикреплённая к извне избранному, становится ненавистной, как не дело моих рук, моей воли, не дело моего творческого вызова Небу, окружающим, самому себе! А в маске, несмотря на ее полную неподвижность (но свободно мной выбранной), уже действие, уже вознесение моего смеющегося “я” над скукой обязательности “небесной” красоты, уже представление, уже театр!..» [4]. Другими словами, Н. Евреинов создаёт одну из моделей жизнетворчества — театральную. В. В. Набоков, по мнению Н. Зандер, гротескно обыгрывает идеи Н. Евреинова: Герман инсценирует не свою жизнь, а свою смерть. Само убийство, совершаемое в глухом лесу, без свидетелей, описывается сначала как театральное представление: Герман, как «разгневанный тенор», ругает Феликса за недостаточную предосторожность, все это сопровождается воображаемым грохотом оркестра. После того, как «отрывок из оперы кончился», начинается описание казни (жертву бреют и переодевают). Отрицательная интерпретация еврейновской «театрализации жизни» в «Отчаянии» вызвана, как пишет Н. Зандер, тем, что В.В. Набоков (вообще относившийся, как свидетельствуют биографы, к творчеству Н. Евреинова с большой симпатией) видел в безбожной свободе жизнетворчества опасность возвращения к истокам театра, как они были поняты Н. Евреиновым, к эшафоту. «Шоколад» оказался осуществлением этой опасности в литературе. В данном случае литература опередила жизнь. А. Тарасов-Родионов предсказал, как замечают С. Сендерович, Е. Шварц, показательные процессы 30-х годов. (Повесть была написана еще до «шахтинского дела» 1928 г. — первого инсценированного для всей страны показательного процесса, за которым последовал целый ряд других). Н. Зандер предполагает, что волна политических процессов в России побудила В.В. Набокова обратиться в 1931 г. к «Шоколаду» как к quasi сценарию этих театрализованных судилищ [4].

Ш. Шахадат сопоставляет три модели в русской традиции жизнетворчества, основываясь на трёх попытках теоретического

осмысления и описания этого феномена, предпринятых А. Белым (теория теургического жизнетворчества), Н. Евреиновым (театрализация жизни) и Н. Чужаком (теория литературы жизнестроения). Театральная модель жизнетворчества (Н. Евреинов) и антитеатральная (Н. Чужак) представляют собой, по мнению Ш. Шахадат, два противоположных полюса одного явления. Главное отличие между ними Ш. Шахадат видит в том, что театральное жизнетворчество предполагает сознательно выдерживаемую дистанцию между актёром и ролью, в то время как антитеатральное основано на их полном слиянии, сопровождаемом дискурсом искренности: актёр не может отделить себя от роли, роль становится его жизнью. В романе В.В. Набокова происходит как бы постепенное превращение героя из театрального жизнетворца в антитеатрального. В начале романа Герман театрален; он отличается «лёгкой вдохновенной лживостью», рассказывает своей жене бесчисленное количество небылиц, примеряет себе различные роли. Совершив убийство, он полностью перестаёт отличать себя от роли [4]: «Теперь, когда в полной неподвижности застыли черты, сходство было такое, что, право, я не знал, кто убит — я или он» [10, с. 502].

Новое, о чём хотим сказать мы в данной статье, заключается в том, что предшествующие исследователи не учли ещё одну теорию жизнетворчества, актуальную для романа «Отчаяние» — теорию И. Анненского. Имя Иннокентий упоминается в романе, так звали родного брата Ардалиона, погибшего в России. Одно из известных произведений И. Анненского лирическая драма «Царь Иксион». С именем персонажа И. Анненского анаграммой связаны название города Икс, в котором раньше жила тётя Ардалиона и Лиды Лиза, города, в котором Герман будет ждать письма от Лиды, совершив задуманное, персонажа рассказа Германа зовут Игрек Иксевич, Герман обдумывает роман в письмах от Икса к Игреку.

Диониса во время мистерий [16] сопровождали кентавры. Их отцом является Иксион. Иксион, в греческой мифологии сын Флегия, внук бога войны Ареса, царь лапифов в Фессалии (по другим источникам флегиев), отец Пирифоя, брат Корониды, царь Лариссы (города в малоазийской Мизии), посватался к Дию, дочери своего родственника Деионея, пообещав за невесту богатый выкуп. Когда Деионей, тесть его, потребовал от него обычных от жениха подарков, Иксион, коварно пригласив его к себе, сбросил Деионея в пропасть, на дне которой были разведены костры и разбросаны пылающие угли. Деионей заживо сгорел. Это было первым на Земле убийством родича. Преступление было столь отвратительно, что никто не захотел взять на

себя очищение Иксиона. Только Зевс, сжалившись над Иксионом, очищает его, избавляет от безумия, постигшего его после убийства тестя, и даже допускает к трапезе богов. На Олимпе Иксион осмеливается искать любви богини Геры, и Зевс посылает на свидание с Иксионом её образ в виде облака (или Гера по приказу Зевса послала к нему богиню Нефелу в виде облака), от её соединения с Иксионом рождается на свет чудовищное потомство — кентавр (или кентавры). Когда же Иксион начинает рассказывать о времени, проведённом с Герой, Зевс велит Гермесу хлестать его плёткой, чтобы Иксион говорил при этом: «Надо почитать благодетелей», затем привязать его змеями к огненному колесу, которое будет вечно вращаться в тартаре. Иксиона изображают связанным «пятью концами». Таким же способом ирландский герой Ку Рои связывает Кухулина — тело его выгнуто дугой, а лодыжки, запястья и шея связаны вместе, как и у Осириса в «Книге мертвых» [7].

И. Анненский способом существования художника в искусстве считал «мыслестрадание» [20, с. 60], от пушкинского: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Любимыми авторами И. Анненского были Еврипид и Ф.М. Достоевский. Высшим достижением Еврипида, по И. Анненскому, было умение вызывать сострадание практически к каждому из героев, своего рода полифонизм (сосуществование голосов, имеющих равное право на сострадание), приводящий к безысходности трагической ситуации. Еврипид, с точки зрения И. Анненского, был близок сознанию человека начала XX в., расщеплённому сосуществованием разных правд и страстно ищущему их примирения. В героях Еврипида и Ф.М. Достоевского его привлекало осознанное страдание как способность на бунт, на сомнение в правомерности существующего правопорядка [20, с. 60]. Миф привлекал И. Анненского героем, превосходящим окружающих по своим качествам. Такой герой был необходим И. Анненскому в связи с его углубленным интересом к проблеме творчества в широком смысле слова — проблеме творчества человека по отношению к жизни [20, с. 60–61]. «Избранник нёс в себе творческий дух, который приходил в столкновение с косной материей жизни, на несколько высоких и торжественных минут подчиняя её себе, обладая ею. Но уже в следующую секунду жизнь заставляла его “сознать воочию и с болезненной ясностью, что он лишь безразличный атом, который не только не вправе, но и не властен обладать поглотившим его миром” (Анненский И. Книга отражений. М., 1979. С. 127). Тем не менее, эти высокие минуты обладания жизнью, слияния с ней были важнейшими для И. Анненского (...)» [20, с. 61]. Мыслестрадание переживают и

персонажи И. Анненского, «для И. Анненского (...) страдание становится лишь ступенью к полному самоосуществлению личности» [20, с. 62]. В предисловии к пьесе И. Анненский назвал миф об Иксионе мифом о первом «сверхчеловеке» (имя Германа тоже прочитывается как имя богочеловека: Негг — по-немецки Бог, обращение к Богу, Mann — по-немецки человек, man — по-английски человек). «Только прошедший испытания герой, которому страдания “обнажили душу”, мог почувствовать всю полноту обладания жизнью, минуту счастливого торжества над нею. И только он был способен отказаться от кубка с нектаром забвения, отказаться иметь “белую”, ничем не омрачённую душу бога» [20, с. 63]. «Очищение снимало грех. У И. Анненского же отпущение грехов без полного их забвения произойти не могло, потому что деяние, нарушающее рамки закона, переносилось из мира внешнего в мир внутренний (...) Поэтому и всевластные боги не способны освободить, очистить человека от душевных мук, внутренних терзаний (...) “Прощённый” Зевсом, Иксион по-прежнему сознаёт, что на его челе горит “клеймо убийцы”» [20, с. 64]. Иксион может выбирать между возможностью укрыться в подземном дворце богини безумия и мукой за право остаться в мире, он выбирает второе. Герман В.В. Набокова тоже страдает, страдает, оттого что допустил ошибку, не сумел создать совершенного произведения литературы. Он понимает, что всю оставшуюся жизнь будет мучиться от этого, и приемлет «шум вечного небытия». В «Отчаянии», как и в лирической драме И. Анненского, нет положительного героя, что позволяет говорить о трагической, или экзистенциальной, иронии, присущей обоим писателям.

В.В. Набокова и И. Анненского объединяют следующие особенности. Для обоих характерна амбивалентность, религиозный синкретизм [5, с. 19–33]. В.В. Набоков рассыпал в романе мифы разных народов и культур, и христианские мифы иерархически не возвышаются над греческими, китайскими, египетскими, индусскими, ирландскими и др. [15, с. 17–19]. Оба представители интернациональной культуры, многоструйной и синтетичной. Оба представляют культуру мистериальную. Для обоих характерен интерес к мифам, мистике, оккультизму. В произведениях обоих обнаруживается скрытое дионисийство [16]. Для обоих важен мотив тени (по идущей от Платона традиции) [15], само присутствие тени — свидетельство существования двух миров: света и тьмы, мира идей и пещеры. И. Анненский выработал себе целую мистическую теорию: мир заключает в себе известную сумму зла, и страдающие должны радоваться, если свалится на них лихая беда или болезнь: они тем

облегчают бытие всего человечества. — Социальный инстинкт требует от нас самоотречения, а совесть учит человека не уклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа, пав на него своей тяжестью. Именно в этом мистическом учении стремление И. Анненского к «подъятию» чужих мук [5, с. 34]. В.В. Набоков литературу понимает как любовь к людям. Л. Токер писал: «... что именно ускользает от нашего внимания в начале знакомства с набоковским текстом? Не считая интертекстуальных явлений, для оценки которых требуются знания и память, а не свойства этического настроения, это обычно (1) завуалированная травматическая боль некоторых из героев ...» [14, с. 379], «... цель автора ясна: он укоряет читателя за чёрствость и призывает к выявлению её истоков (...). Подслеповатость читателя к признакам страдания второстепенных героев отражает тему, пронизывающую всё творчество Набокова. Собственным опытом восприятия читатель проявляет (повторяет) жестокость отрицательных героев...» [14, с. 379], «Невосприимчивость к боли другого — явление общее. “Мы все рождаемся в моральной глупости”, — писал Джорж Элиот в романе “Миддлмарч”» [14, с. 381]. В лекции о Кафке В.В. Набоков определяет искусство краткой формулой: «красота плюс жалость» [14, с. 386].

Оба писателя — представители элитарной культуры. И. Анненский и В.В. Набоков — представители книжной культуры. Их произведения обращены к человеку читающему, имеющему определённый антологический запас книжных знаний. Книжность выражается в присутствии в их произведениях значительного числа скрытых и явных реминисценций и аллюзий, требующего от читателя угадывать «текст в тексте», это же создаёт эффект соприсутствия нескольких культур в одной. Для И. Анненского важна теория отражений, для В.В. Набокова — зеркал и магического кристалла.

Оба характеризовали свою культуру как культуру эстетическую: для обоих красота в искусстве, понятая как признак истины и одновременно путь к сущности, имеет самостоятельную ценность, значима сама по себе, истинное творчество самоценно, потому что в нём слово выходит из темницы мгновения в вечность, переходит из небытия (и страха небытия) в бытие, творчество приносит радость и боль одновременно: радость стремления к красоте и невозможность её полного достижения, полного растворения в красоте. Для обоих творчество – это выход в вечность [5, с. 19–33].

Основные темы творчества И. Анненского — смерть как неизбежная реальность и творчество как возможность выхода из небытия, но лишь в сознании живущего поэта, поскольку смерть

лишает творца возможности творить [6, с. 145]. Поэзия, по И. Анненскому, — «отраднейшая ложь», дающая миражное ощущение вечности [6, с. 145]. В статье «Что такое поэзия» И. Анненский пишет: «Она (поэзия) дитя смерти и отчаяния (...)» [6, с. 145]. У И. Анненского в контексте его творчества торжествует смерть и лишь мираж угольков в камине и «капли чуткого забвенья» дарят недолгое забвение торжества смерти [6, с. 147]. Герман согласился бы с И. Анненским, он многократно говорит, что искусство – ложь, прибыв в гостиницу после преступления, он тоже смотрит на мираж угольков в камине, но они не согревают его, не дают ему забвения. В.В. Набокова тоже волнует тайна смерти [11].

Астрологи толкуют миф об Иксионе следующим образом. Иксиона отличают такие качества, как способность ставить на карту всё для достижения желаемого, готовность идти до конца ради своих принципов или ради своих страстей и капризов, что, впрочем, не исключает и самопожертвования, а отсюда — один шаг до того, чтобы объявить Иксиона бунтарём-одиночкой, своеобразным романтическим героем [8]. В 1913 г. В.Я. Брюсов пишет стихотворение «Иксион», главный пафос которого составляет не наказание Иксиона, в том числе сомнением, что с ним на любовном ложе была не Гера, а торжество последнего, вытекающее из его веры, что он сравнялся с богами: «О Зевс! я радостную Геру // Привел к себе, в ночную тишь.// Чем эту пламенную веру // В моей душе ты заглушишь?» [2]. Бунтарём Иксион изображён в лирической драме [20, с. 58] И. Анненского «Царь Иксион» [1]. Кентавры появились на свет в результате страсти Иксиона и призрачного облика верховной богини, пустого облака. Отсюда выводят следующее символическое значение: рождение чудовищ — это итог соединения страсти и иллюзий — или, в более общем смысле, соединение страсти и иллюзий даёт непредвиденные жуткие результаты. С другой стороны, кентавры, будучи полуживотными, полулюдьми, символизируют связь обыденной жизни с высшим смыслом, или связь животного и божественного начал. Иксион даёт более мощный прорыв в сферу горнего — но и более недвусмысленную расплату за неуместные проявления животного начала в человеке [8].

В.В. Набоков исследует возможность восстановить в слове прошлое, выразить мысль, запечатлеть вещь исчезающей реальности. То, что персонажи ранних набоковских романов «слепцы», несостоявшиеся художники, связано, по мнению С. Семёновой [12], А. Медведева [9], с комплексом собственной творческой неполноценности, но более — с осмыслением

несовершенства творчества как инструмента фиксации ускользающей реальности.

Мифы о Дионисе и Иксионе в романе «Отчаяние» — это мифы о вечном возвращении. Вечное возвращение — это атрибут онтологии художественного произведения [15], которое возрождается при каждом новом обращении к нему читателей. Если учесть, что миф об Иксионе входит в парадигму с мифами о Сизифе, Данаидах, Тантале, то приходится согласиться с С. Семёновой и А. Медведевым, что В.В. Набоков осмысливал литературу как несовершенный, хотя и лучший из имеющихся инструмент для фиксации уходящей действительности. Мотив богоборчества в романе, как и в мифах о Дионисе и Иксионе, сливается с мотивом присутствия Бога [15] в художественном произведении. Итак, мифы о Дионисе и Иксионе в «Отчаянии» переживаются в связи с темой «поэта и поэзии», назначения и роли литературы.

Список литературы:

1. Анненский И. Царь Иксион // [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0050.shtml
2. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т.: Т. 2. — М.: Худож. лит., 1973. — С. 179.
3. Давыдов С. «Тексты-матрёшки» Владимира Набокова. — СПб.: Кирилла, 2004. — С. 38–70.
4. Зандер Н. Пожертвование авторством. Ещё раз о Шоколаде и Отчаянии // Nabokov contents. Internet Work in Progress // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.unikonstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/slavistikalt/Nabokov/pages/contents.html#top>
5. Иванова О.Ю. Иннокентий Анненский и Максимилиан Волошин — два модуса энтелехии античности // Русский символизм и мировая культура: Сб. науч. тр. / Под ред. О.А. Сугай. — Вып. 1. — М.: ГАСК, 2001. — С. 18–37.
6. Иванова О.Ю. А.С. Пушкин в античных мифологемах И.Ф. Анненского // Пушкин и мир античности. Материалы чтений в «Доме Лосева» (22–26 мая 1999 г.) / Отв. ред. А. А Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. — М.: Диалог-МГУ, 1999. — С. 139–149.
7. Иксион // [Электронный ресурс] — Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%C8%EA%F1%E8%EE%ED_\(%EC%E8%F4%E%EV%EE%E3%E8%FF\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%C8%EA%F1%E8%EE%ED_(%EC%E8%F4%E%EV%EE%E3%E8%FF))
8. Куталёв Д. Неисправимый Иксион // [Электронный ресурс] — Режим доступа // <http://astrologic.ru/kbo/Ixion.htm>
9. Медведев А. Перехитрить Набокова // Иностранная литература. — 1999. — № 12. — С. 96–124.

10. Набоков В. В. Отчаяние / В.В. Набоков // Собр. соч. русского периода: В 5 тт. 1930-1934. Соглядатай. Подвиг. Камера обскура. Отчаяние. Рассказы. Стихотворения. Эссе. Рецензии. — СПб.: Симпозиум, 2001. — С. 394–527.
11. Полева Е.А. Тема исчезновения в «русских романах» В.В. Набокова: Подходы к интерпретации // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/305/image/305-015-019.pdf>
12. Семенова С. Русская поэзия и поза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. — М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. — 590 с.
13. Сендерович С., Шварц Е. Приглашение на казнь. Комментарий к мотиву// Набоковский вестник. — СПб. — 1998. — Вып. 1. — С. 81–90.
14. Токер Л. Набоков и этика камуфляжа // В. В. Набоков: Pro et contra. Т. 2 / Сост. Б. В. Аверина, библиограф. С.А. Антонова. — СПб.: РХГИ, 2001. — С. 377–386.
15. Труфанова И. В. Как мы понимаем литературу в жанре нонсенса: на материале типа повествования в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Международные Севастопольские Кирилло-Мефодиевские чтения: Сб. науч. работ: Т. 2. — Севастополь: Гит пак, 2010. — С. 551–573.
16. Труфанова И. В. Миф о Дионисе в романе В.В. Набокова «Отчаяние» //Актуальные вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы междунар. заочной науч.-практ. конф. (10 сент. 2011 г.). — Новосибирск: Априори, 2011. — С. 59–69.
17. Труфанова И. В. Символика зелёного и красного цвета в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Язык и культура: Материалы международной науч.-практ. конф.: В 2 ч.: Ч. 2. — Борисоглебск: БГПИ, 2010. — С. 199–208.
18. Труфанова И. В. Символика раковины и жемчужины в романе В.В. Набокова «Отчаяние»// Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в вузе и школе: сб. науч. тр. / Под ред. О.В. Загорской. — Вып 17. — Воронеж: ИПЦ «Научная книга», 2011. — С. 138–152.
19. Труфанова И. В. Символика серого, чёрного и жёлтого цветов в романе В. В. Набокова «Отчаяние» // Образование. Книга. Чтение: текст и формирование читательской культуры в современной образовательной среде. — М.: Русская книга, 2010. — С. 137–146.
20. Хрусталёва О. О. Эволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского // Русский театр и драматургия 1905-1907 годов. Сб. науч. тр. — Л.: ЛГИТМК, 1987. — С. 58–72.

ПРОБЛЕМЫ КОРРЕЛЯЦИИ ПОНЯТИЙ ЯЗЫК И РЕЧЬ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

Черединова Ольга Витальевна

ст. преподаватель НГМУ, г. Новосибирск

E-mail: cheredinova@mail.ru

В последние годы необычайно возрос интерес к вопросам речи, ее теории и практической методике ее развития. Что же такое речь, в чем ее отличие от языка, каковы ее функции и характеристики? К пониманию речи как объекта изучения можно идти двумя путями: от языка и от деятельности человека. В энциклопедии язык определяется как система членораздельных звуковых знаков, стихийно возникшая в человеческом обществе из потребности общения, служащая для целей коммуникации и способная выразить всю совокупность знаний и представлений человека о мире. Являясь своеобразным хранилищем опыта, знаний, накопленных многими поколениями, язык служит средством связи поколений и народов. Но если язык — средство общения, то речь — это само общение с помощью языка, это язык в действии. Речь есть процесс общения, реализация языка, его системы в процессе решения жизненно важных задач. Язык отвлечен от конкретных ситуаций жизни, и ему свойственны обобщенность, системность, стабильность, обязательность составляющих его единиц. Речь всегда связана с ситуациями жизни, и поэтому она в отличие от языка индивидуальна, произвольна, допускает элементы субъективного, случайного, неупорядоченного. В речи реализуется коммуникативная функция языка.

Но, не смотря на данные определения, различные исследователи по-разному подходят к рассмотрению проблемы корреляции языка и речи. Так, Ф. де Соссюр определяет язык как речевую деятельность без речи, в связи с чем речевая деятельность определяется как результирующая сумма «язык + речь». Г. Гийом, напротив, настаивает на динамическом понимании оппозиции язык — речь, находящихся в постоянной связи и взаимодействии в процессе речевой деятельности. Он говорит об интеграле, а не о сумме, показывая механизм взаимоотношений тесно связанных, взаимопроникающих элементов речевой деятельности — языка и речи. Речевая деятельность, как всякий интеграл, объединяет в себе язык, наличествующий в индивиде постоянно, и речь (говорение), наличествующую в нем перемененно. Переход от потенции, виртуальности языка к реализации, актуальности речи осуществляется во временной протяженности, как бы ни было коротко время совершения системных операций рождения слова и предложения. Операции, совершающиеся в момент оперативного времени, закреплены в языке, так что механизм реализации слова в речи вскрывает системный механизм языка — речи в

целом. Признание того, что этот постоянно действующий механизм, который создавался в ходе построения языка и повторяется каждый раз в построении речи, есть практическое следствие и, соответственно постоянное условие подхода к языку как динамическому построению, объединяющему процесс и результат этого процесса.

Таким образом, при попытке охарактеризовать соотношение между языком и речью возникли следующие варианты толкования этой корреляции.

Язык — явление социальное; речь — явление индивидуальное. Эта мысль была сформулирована Ф. де Соссюром. Язык социален, потому что принадлежит всему языковому коллективу, всему обществу. Напротив, речь индивидуальна по исполнению, один и тот же язык «исполняется» по-разному разными индивидами. Более того, любой речевой акт всегда отмечен печатью творчества, уникальности, актуальности. Социальность языка, его универсальность, обеспечивает взаимопонимание между говорящими: индивидуальность речи обеспечивает конкретность смысла высказывания. Итак, социальный и универсальный по характеру своего достояния язык существует в форме индивидуального говорения — речи.

Язык – потенциальное (или виртуальное) явление; речь — реализация (или актуализация) языка. Когда мы говорим о чем-то потенциальном (виртуальном), т. е. возможном, но скрытом, то имеем в виду нечто готовое, но пока не приведенное в действие, не раскрытое, не реализованное. При переходе от языка к речи происходит качественная трансформация исходного материала (языка) в новое состояние (речь), а противопоставление потенция — реализация применимо в полной мере в случае перехода от внутренней речи к внешней, звуковой или графической.

Язык — «порождающее устройство»; речь — текст. Идеи «порождающего устройства» или «порождающей грамматики» («трансформационной грамматики») как некоего психофизиологического механизма, с помощью которого индивид согласно определенным правилам «выдает» текст — речь, преодолевают понимание языка как статической потенции и выдвигают мысль о языке как процессе зативания предложений. По мнению Л.В.Щербы «из этого с полной очевидностью следует, что этот механизм, эта речевая организация человека никак не может равняться просто сумме речевого опыта (говорение и понимание) данного индивида, а должна быть какой-то своеобразной переработкой этого опыта. Эта речевая организация может быть только физиологической или, лучше сказать, психофизиологической.

Язык — код; речь — кодирование и декодирование сообщения. В данном случае имеется в виду способ трансформации одной системы

знаков в другую, так как код подразумевает специальную коммуникативную систему знаков. Более подробно это изложено в следующем определении.

Язык — система знаков; речь — коммуникация на основе данной системы. Понимание языка как системы знаков является наиболее распространенным среди дефиниций языка. Что касается соотношения языка и речи, то встает вопрос, где лежит водораздел между языком как системой и речью как сообщением. Еще большие трудности возникают при установлении границы между так называемыми базисными, ядерными предложениями языковой системы (моделями) и предложениями как единицами речи (фразами, высказываниями), так как понимание языка как системы знаков, в отличие от речи как процесса коммуникации, не снимает всех трудностей теоретического разграничения указанных явлений.

Язык — явление психическое; речь — явление психофизическое. Такое различие языка и речи принадлежит также Ф. де Соссюру и основывается на той мысли, что язык хранится в психике и, следовательно, является не материальным феноменом, тогда как речь — если это не внутренняя речь — непременно манифестируется в материальном виде — в звуках или графемах, оставаясь со стороны содержания идеальным (психическим) феноменом.

Язык — форма, схема; речь — субстанция, манифестация. Данная антиномия, также как предыдущая лишает язык материального свойства и основывается на указанном уже факте, что в речи единицы языковой системы выступают в бесконечно разнообразном виде, что дает повод считать языковую систему всего лишь схемой, сеткой отношений без позитивных моментов, о чем датский лингвист Л. Ельмслев пишет: «Значением и константой является форма, а переменные заключены в субстанции; этим субстанциональным переменным могут приписываться различные значения, в зависимости от обстоятельств». Таким образом речь как естественная форма существования языка предполагает множество естественных манифестаций. (индивидуальные звуковые и смысловые различия).

Язык — воспроизводимое (фиксированное) в речи; речь — производимое (свободное) в речи. Чаще всего эти термины разъясняются следующим образом. Язык — это инвентарь готовых, фиксированных единиц, например слов (словоформ), которые нами не создаются, а лишь воспроизводятся в речи. Напротив, комбинации слов (если это не идиоматические единицы), а тем более целые предложения создаются каждый раз заново, производятся в речи. Отсюда следует, что в любом высказывании можно обнаружить единицы языка и речи.

Язык — нормированное в речи; речь — ненормированное в речи. Такое противопоставление часто встречается в работах по вопросам

языковой нормы, культуры речи, стилистике. Указывается, что такой-то оборот речи (произносительный вариант, слово, словосочетание и т. д.). рассмотренный в обиходной речи, но литературно не узаконенный, следует считать принадлежностью речи, но не языка. Однако, хорошо известно, что в речи имеются явления, которые называют узуальными или окказиональными и некодифицированными, литературными и нелитературными, центральными и периферийными, и исследования в этой области лингвистики чрезвычайно актуальны для объективного описания языковых норм и стилей, но к противопоставлению языка и речи как системы и сообщения все это имеет лишь отдаленное отношение.

Язык — парадигматика» речь — синтагматика. Это противопоставление подразумевает внутривидовое различие языка и речи. В самом деле, речь — линейна, протяжена во времени, выражается в последовательном, синтагматическом развертывании своих элементов. Напротив, система языка состоит из ассоциативных (синонимических или оппозиционных), т. е. парадигматических рядов.

Язык — научная абстракция; речь — реальное языковое событие. Понимание языка как научной абстракции, конструкта, обобщенного мыслительного построения имеет довольно широкое распространение. При этом предполагается, что разделение языка и речи — искусственная операция, необходимая для научных целей. Такое мнение возникло, по-видимому, потому, что в непосредственной наглядно-чувственной форме, в ощущении нам дана только речь. Таким образом, объективно существующим признается или единственно конкретный речевой акт, или весь в совокупности речевой продукт.

Язык — общее, абстрактное, сущность; речь — отдельное, конкретное явление. «Общее существует лишь в отдельном, через отдельное». В применении к языку это означает, что язык существует в речи и через речь. Но «отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему», речь не существует иначе как в связи с существованием языка. Как не совпадает содержание общего и отдельного, сущности и явления, так не совпадает и содержание языка и речи. Речь как отдельное, как явление богаче по содержанию, чем язык как общее и сущность. Но, с другой стороны, язык характеризуется такими чертами системности, которые отсутствуют в речи. Следовательно, друг через друга, и язык и речь обладают относительной самостоятельностью, относительной независимостью. Это значит, что не только речь, но и язык существует объективно и относительно самостоятельно, что и обеспечивает возможность изучения языка и существования науки о языке.

Следует иметь в виду, что противопоставляя язык и речь как абстрактное конкретному, не противопоставляется мыслительный конструкт реальности. Именно реальное, объективное существование

языка позволяет идентифицировать любой отдельный акт речи при всем отличии речевых актов друг от друга.

Существует несколько модификаций рассматриваемой корреляции в плане замены дихотомии трихотомией. Общим для данных модификаций является введение между языком и речью некоего среднего, промежуточного звена. Так, по мнению одних исследователей, между языком и речью располагается лингвистический объект, называемый языковой нормой. В общем языковая норма является продуктом социального аспекта языка. Социальная неоднородность (возрастная, половая, образовательная, профессиональная, сословная и т. д.) языкового коллектива и целевая неоднородность языковой коммуникации порождают вариантность внутри языка, называемую стилями языка, что, в свою очередь, и вызывает к жизни языковую норму, т. е. регулятор, правила речевого поведения в определенных обстоятельствах.

В другой трактовке триада выглядит так: язык — индивидуальный язык — речь. В наличии языковой системы в сознании каждого индивида не приходится сомневаться. Но больший или меньший индивидуальный колорит речи говорящих (излюбленные слова, обороты речи, синтаксические конструкции и т. д.) — это не индивидуальный язык, а индивидуальный стиль речи. Недаром имеющиеся попытки описать индивидуальную систему языка конкретного индивида выливаются в описание системы общего языка как такового. Тем не менее, индивидуальный язык можно считать промежуточным звеном между языком и речью.

Наконец, в качестве среднего звена вводится понятие текста как акта речи, отвлеченного от личности говорящего и от ситуации. Текст — основа высказывания, речь — это текст плюс ситуация. Но, с другой стороны, лингвист, извлекая языковую систему из речи, прежде всего, переводит язык в речь, т. е. устраняет все индивидуальные, ситуативные обстоятельства речевого акта.

Таким образом, проблема корреляции языка и речи до сих пор существует и порождает много споров и различных толкований.

Список литературы:

1. Ван Дейк Т. А. Язык, познание, коммуникация. — М., 1989.
2. Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность. — М., 1999.
3. Львов М. Р. Вопросы теории речевой деятельности // Иностранные языки в школе. — 1998. — № 3.
4. Мыркин В. Я. Различные толкования соотношения: язык — речь — М.: Прорвешение, 2004.
5. Скрелина Л. М. Теория частей речи и понятие индиденции // Иностранные языки в школе. — 2003. — №4.

**ЛОГИЧЕСКИЕ ПОНЯТИЯ «КОНТРАСТ»,
«ПОЛЯРНОСТЬ», «ОППОЗИЦИЯ», «РАЗЛИЧИЕ»
В СВЕТЕ КЛАССИФИКАЦИИ АНТОНИМОВ
Н. ВЕБСТЕРА**

Шакирьянов Лев Морисович

*ассистент, аспирант кафедры английского языка БашГУ, г. Уфа
E-mail: lev_shakiryaynov@mail.ru*

Настоящее исследование посвящено исследованию базового для логики и лингвистики отношения контраста. В статье мы также попытаемся выяснить причину возникновения синонимов и антонимов в языке, определив семантическую категорию контраста с точки зрения логики и объяснить наше предпочтение в использовании слова «контраст» среди других слов, близких к нему по значению, таких, как «полярность», “оппозиция”, “различие” при описании явления антонимии на уровнях парадигматики и синтагматики.

Профессор Арутюнова в своей работе говорит о том, что, если разбирать объекты, окружающие нас, то акцент должен делаться на определенных чертах им присущих [2]. Такие предположения связывают сам концепт с существующей реальностью. В своем труде автор называет данный процесс актом идентификации, возлагая на него функции установления тождества объекта самому себе путем сопоставления свойств, признаков, фактов и т. п. Данная информация, по мнению лингвиста, добывается с помощью различных каналов информации: прямых наблюдений, впечатлений от уже имеющегося опыта. Таким образом, подобная идентификация представляет собой результат сопоставления человеком различных знаний, как прямых, так и косвенных [Ibid].

Поэтому, пытаясь распознать природу возникновения базового для логики и, следовательно — лингвистики отношения контраста, мы исходили из понимания следующего.

Человек склонен идентифицировать окружающие объекты, главным образом, посредством визуально осязаемых черт того или иного объекта. Именно акт идентификации делает людей чрезвычайно наблюдательными при визуальном восприятии действительности: способность людей выделять качества и, таким образом, дифференцировать схожие объекты. Данная способность вырабатывается и развивается благодаря потребности человека узнавать эти объекты, и, следовательно, его зрение невольно

натренировано для распознавания, в основном, объектов, имеющих определенную важность для его благополучного существования. В первую очередь, это относится к объектам, а затем уже к свойствам, качествам, и так далее.

Таким образом, антонимы образуют и реализуют такое отношение в логике и лингвистике, во главе угла которого стоит противопоставление двух или более предметов, их свойств или качеств, действий и т. п.

Согласно общепризнанному определению в лексикологии, антонимы определяются как слова, различные по звучанию и противоположные по значению [1, с. 285].

Лингвистический энциклопедический словарь дает следующее определение антонимов. «Антонимы — это слова одной части речи с противоположным значением, и которые, в зависимости от выражаемого ими типа оппозиции разделены на соответствующие семантические классы [5, с. 36].

Несмотря на довольно четкое описание антонимов на парадигматическом уровне, и ввиду неполного описания в языке случаев контекстуальной антонимии на уровне синтагматики, мы считаем, что до сих пор не было дано адекватного названия данному семантическому отношению, условно называемому нами «отношение контраста».

В нашем понимании, характеристика антонимов как слов с семантически полярным или противоположным значением, взятая из учебника по лексикологии Р.З. Гинзбург, может быть дополнена после ознакомления с логическими определениями данных понятий и с учетом тех классов антонимов, которые выделил Н. Вебстер в своей классификации антонимов [3].

Как мы знаем, в общей сложности автор выделяет четыре семантических класса антонимов: «контрадикторные антонимы», или антонимы, с контрадикторным отношением (напр., англ. *alive* — *dead*, *present* — *absent*), «контрарные антонимы», или градуальные антонимы, выражающие оппозицию качества (напр., англ. *hot* — *warm* — *cold*), «несовместимые антонимы», или антонимы, отражающие отношения несовместимости, что может быть условно обозначено как обратная сторона гипонимии (т. е. отношения включения семантической единицы в класс слов с более широким значением, а не контрадикторное отношение между этими единицами) (напр. говоря «утро» мы имплицитно подразумеваем «не день», «не вечер», «не ночь»), и конверсивные антонимы, или антонимы,

обозначающие одно и того же действие с точки зрения разных референтов (напр., англ. *buy — sell, borrow — lend*) [6].

Так, согласно определению, взятому из Логического словаря справочника Н. И. Кондакова, «полярность» характеризуется присутствием двух противоположных полюсов в отдельно взятом объекте; к тому же, эти полюса должны представлять четко-выраженные оппозиции [4]. Однако, как мы знаем, второй класс антонимов по Вебстеру «контрарные антонимы» подобные оппозиции не предусматривает, реализуя контрарную противоположность по принципу «степень, градуальность» (напр., англ. *bad — normal — good*). Поэтому данное понятие, на наш взгляд, не способно четко обозначить парадигматические отношения контраста, присущие всем видам антонимов.

При логическом разборе понятия «оппозиция» мы встречаем следующее его определение в том же самом словаре. «Оппозиция» — «это категория, выражающая отношение несовместимости между отрицающими друг друга концептами из-за способности выражения чего-либо положительного, нежели отрицательного в несовместимых понятиях» [Ibid]. Очевидно, что при достаточно несложном экстраполировании данного логического понятия на классы антонимов «контрадикторные антонимы» и «несовместимые антонимы», ввиду присутствия концепта «несовместимость» в этом определении, задача охарактеризовать с помощью него остальные два вида антонимов классификации Вебстера представляется довольно сложной.

Логическое понятие «различие», взятое из Логического словаря Н. И. Кондакова было также изучено нами в качестве претендента на адекватное описание всех четырех классов антонимов классификации Н. Вебстера, однако оно было также признано не вполне уместным в силу своего достаточно широкого и общего значения, не подходящего, к тому же с точки зрения его стилистической отнесенности как стилистически нейтральное. Так, «различием» называется «один из методов ознакомления с объектом в случае невозможности или отсутствия необходимости вывести определение какого-либо понятия; заключается данный метод в выделении и придании первостепенной важности различным чертам в сопоставляемых объектах» [Ibid].

В конечном итоге мы пришли к выводу, что именно с помощью логического понятия «контраст», имеющего в том же словаре дефиницию «четкая явно-выраженная оппозиция между кем-либо или чем-либо», взятой в использованном словаре, можно успешно описать все имеющиеся четыре класса антонимов в классификации Н. Вебстера. Отражая идею четких и явно-выраженных

«контрадикторных антонимов» и «конверсивных антонимов», данная дефиниция, при этом, не отрицает семантической категории «степень, градуальность», присущей классу антонимов «контрарные антонимы», а также подразумевает отношение несовместимости, свойственной «несовместимым антонимам».

Таким образом, с помощью акта идентификации, который делает нас чрезвычайно наблюдательными при визуальном восприятии действительности, вынуждая людей сравнивать или отождествлять объекты, свойства, качества, и т. п., мы «строим» парадигматические отношения сходства и контраста на ментальном уровне, первые из которых служат базой для выделения в языке синонимов, вторые — антонимов.

Взяв за основу наиболее удачную, на наш взгляд, классификацию антонимов Н. Вебстера, мы проанализировали понятия «поляриность», «оппозиция», «различие», «контраст» с логической точки зрения и с учетом приведенных классов антонимов в вышеупомянутой классификации. Сделан вывод о том, что, с точки зрения логики, именно понятие «контраст» способно описать все четыре класса антонимов наилучшим образом, как на уровне парадигматики, так и на уровне и синтагматики.

Список литературы:

1. Арнольд И. В. Лексикология современного английского языка. — М.: Изд-во лит-ры на иностр. яз., 1959. — 352 с.
2. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы. — М.: Наука, 1976. — 383 с.
3. Гинзбург Р. З. и др. Лексикология английского языка: Учеб. для инт-тов и фак-тов иностр. яз. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1979. — 269 с.
4. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1975. — 594 с.
5. Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — 686 с.
6. Webster N. Webster's dictionary of synonyms. — Springfield, USA, 1961.

2.4. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ СПОСОБОВ ПЕРЕДАЧИ РУССКИХ ГЛАГОЛОВ С ПРИСТАВКОЙ ВЫ- В ТАДЖИКСКОМ ЯЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»)

Азизова Мавжуда Эсановна

*канд. филол. наук, доцент, Таджикский национальный университет,
г. Душанбе, Республика Таджикистан
E-mail: nigora72@mail.ru*

«Грамматические явления того или иного языка, связанные с закономерностями его строя и ими обусловленные, в своей совокупности отличны от грамматических явлений другого языка, хотя и могут представлять в отдельных отношениях сходство или совпадать с ними. Отсюда и вытекает грамматические задачи перевода в области морфологии, так и синтаксиса; этим же определяется то особое место, которое в исследовании перевода принадлежит случаям расхождения грамматического строя языков. Это расхождение, особенно ярко дающее себя знать именно при переводе, является результатом своеобразия каждого из двух языков» [5, с. 233].

Как известно всем, русский язык относится к языкам флективного строя, а таджикский язык к языкам аналитического. Отсюда и вытекают все разнообразия перевода русских приставочных глаголов на таджикский язык. В современном таджикском языке очень мало приставок, но это не значит, все своеобразия русских приставочных глаголов нельзя перевести на таджикский язык.

Фактически перевод никогда не ограничивается выбором из числа тех элементов, которые зафиксированы в словарях (даже подробных) как соответствия определенному слову оригинала. В практике переводческой работы встречается много случаев, когда используются слова, непосредственно не предусмотренные словарем, так как словарь не в состоянии предвидеть все конкретные сочетания, в которые попадает слово и которые чрезвычайно разнообразят его содержание [5, с. 195].

Рассмотрим наш фактический материал. В работе всего проанализировано около 1000 примеров из романа Л.Толстого «Анна Каренина» и их переводы на таджикский язык (переводчик Рахим Ёшим).

Таджикские переводы мы разделили на две группы переводческие соответствия и переводческие несоответствия.

I. Переводческие соответствия

«Установление отношений эквивалентности в процессе перевода предполагает существование в ИЯ и ПЯ эквивалентных (более или менее равнозначных) единиц. Сам процесс перевода может быть представлен как процесс последовательной подстановки вместо каких-то единиц оригинала эквивалентных единиц ПЯ, т. е. соответствий» [2, с. 168].

В нашем анализе встречались примеры, где русским приставочным глаголам с приставкой ВЫ- в таджикском языке встречаются таджикские приставочные глаголы. Это чаще всего глаголы движения + приставка ВЫ- соответствуют таджикским приставкам БАР-, ДАР-.

В качестве глагольной приставки БАР- указывает:

1. на движение вверх: *бархостан* «вставать», *бардоштан* «поднимать», *баръастан* «вскакивать», *барафшондан* «разбрасывать» в то же время в переносном значении — *барангехтан* «подстрекать», «возбуждать», *барафрӯхтан* «зажигать» *баргузидан* «выбирать»;

2. на движение изнутри наружу: *баркашидан* «вытаскивать», *баркандан* «вытаскивать», «выдергивать». Оба значения — движения вверх и наружу — объединяются в глаголах: *баромадан* «выходить» и «подниматься вверх», «восходить», *баровардан* «выносить», «выводить» и «поднимать вверх»;

3. на движение в сторону или назад, обратно: *баргаиштан* «поворачиваться» (в сторону за угол), «возвращаться», *баргардондан*, *баргардонидан* «возвращать», *бардодан* «отдавать», «возвращать» (взятое);

4. на столкновение, сближение предметов: *бархӯрдан* «сталкиваться», «наталкиваться», «встречаться», *барбастан* «связывать», «привязывать».

Как показывает наш материал чаще всего употребляется приставка БАР- при переводе значений русской приставки ВЫ-, так как эта приставка в русском языке имеет значение «направленность движения изнутри наружу». *Выехать, вывести, выбежать, выползти.*

...*вышел* на крыльцо (с. 17) — ... ба пеши дар *баромад* (с. 22)

Вронский *выехал* на станцию (с. 61) - Вронский ... ба истоғони оғани Петербург *баромад*. (с. 84)

Только в единичных случаях встретились глаголы с приставкой ДАР-. В качестве глагольной приставки ДАР- указывает на направление движения внутрь.

... она *выходила* в детскую, ... (с. 17) — ... ба хонаи кӯдакон *даромада* буд, ... (с. 22). ...Матрена Филимоновна *высунулась* из двери. (с. 18) ...Матрена Филимоновна сарашро ба дарун *дароварда*:... (с. 22).

Кроме словообразовательных приставок БАР-, ДАР-, в современном таджикском языке существует формообразующая приставка МЕ-, которая является продуктивным при передаче значений русской приставки ВЫ- на таджикский язык.

Все *выскажу* ему, ... (с. 88) — Њар чї ба дилам њаст, ... ба вай меғўям. (с. 97); Тут точно они *выпивают*, может быть лишнее, ... (с. 132) — Дар воќеъ, оньо дар ин льо менўшанд... (с. 183).

А также в наших примерах встретились случаи когда значения русской приставки ВЫ- на таджикский язык переводится двойными приставками (словообразующими и формообразующими).

Гости *выходили* на широкий подъезд (с. 135) — Меъмоньо бо роърави васеъ *медаромаданд*. (с. 143); *Выходит* девушка, они дают письмо. (с. 135) — Духтарак *мебарояд*, оньо мактубро ба дасти вайд дода,... (с. 184).

II. В остальных же случаях отмечается **переводческое несоответствие** рассматриваемых глаголов в словообразовательном аспекте.

1. Замена русского приставочного глагола таджикским бесприставочным глаголом, т.е. простой формой глагола

ее вскоре *выдали* замуж за Облонского (с. 26) — ...аммо ўро дарньо́л ба Облонский ба шавънар *доданд* (с. 34.); Левин не только от того *не вышел* водки, ... (с. 37.) — Сабаби араќ *нанўшидани* Левин ин буд,... (с. 50.)

2. Замена русского приставочного глагола таджикскими сложно-именными глаголами

Нет без шуток: что ты *выберешь*, то и хорошо (с. 38) — Не, бе шухї меғўям, њар чї ту *интихоб мекарда* бошї, хеле хуб аст. (с. 51); ...он *выпрямил* грудь,... (с. 37) — ... синаашро *рост карда*,... (с. 43); Ничего не могло *выйти* теперь (с. 14) — ...натильаи дигаре *њосил* нахоъад *шуд*,... (с. 17)

3. Замена русского приставочного глагола таджикскими сложнодепричастными глаголами

Левин *вышел* из кабинета (с. 25) — ...Левин ... аз кабинет *баромада рафт* (с. 32); И она *вышла*, хлопнув дверью (с. 17). — Вай дарро сахт пўшида *баромада рафт* (с. 21).

4. Замена русского приставочного глагола таджикскими составными глаголами

...начал *выкрикивать* неприличные слова (с. 59) — ...князь худашро дошта *фарёд кардан гирифт* (с. 80).

5. Замена русского приставочного глагола таджикскими словосочетаниями

...совсем *вылечит* его (с. 154) — ...ўро *тамоман сиъат мекунад* (с. 214); -С вами я бы скорее *выучилась*, ... (с. 34) — Бо њамроъии шумо ман хеле зуд *ёд гирифта метавонистам* (с. 45).

6. Замена русского приставочного глагола таджикскими фразеологизмами

Глаголы состояния и речи +приставка ВЫ- на таджикский язык чаще всего переводятся фразеологизмами.

...внимательно *выслушал* её ... (с. 13) — ...суханашро набурида ва бо диккат ба гуфтањоаш *гӯш дод*... (с. 16); ...ничто не мешает ему *высказаться*... (с. 51); ...барои *гуфтани рози дилаш* ньел як монеа набуданашро дид,... (с. 70); ...все заставлю его *высказать*... (с. 88) - ..ўро њам маљбур мекунам, ки *тамоми дарди дилашро* гӯяд (с. 123); Если тема дана, то *вышивать* по ней уже легко (с. 1316) -Агар мавзӯ бошад, дар болои он *наќшу нигор кардан* кори осон аст (с. 188).

7. Переводческая трансформация (добавление)

Вынул папироску,... (с. 14)...*аз кисааш* папирос *баровардан* (аз кисааш- из кармана) (с. 16); -Минуты...минуты увлечения, - *выговорил* он,... (с. 15) — -Як даќика булњавасї... гуфта Семен Аркадич *аз дањонаш баровард* (с. 17). (аз дањонаш — из-за рта). На наш взгляд, было бы верно, если перевести: Як даќика булњавасї... *гуфта адо кард* Семен Аркадич(с. 17).

8. Неверный перевод значения приставки

Левин... *выбежал* на гладкий лед,...(с. 34) — Левин ... ба майдони яхи њамвор *баромад*,... (с. 45)

На наш взгляд было бы верно, если перевести Левин ба майдони яхи њамвор *давида (тохта) баромад*.

Итак, при переводе русских приставочных глаголов с приставкой ВЫ- самыми продуктивными являются замены: приставочными глаголами с приставкой БАР-, простой формой глагола, сложными глаголами, фразеологизмами и переводческими трансформациями. Другие замены непродуктивны.

Список литературы:

1. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода с русского на английский. — М.: Изд-во УРАО, 2002. — 208 с.
2. Комиссаров В. Н. Слово о переводе. —М.: Изд-во «Международные отношения», 1973. —213 с.
3. Толстой Л. Н. Анна Каренина. Часть 1-4. — Тула: Приок. КН. Изд-во, 1983.— 448 с.
4. Толстой Л. Н. Анна Каренина. Ёилди 1-4. — Сталинабад, 1960. —605 с.
5. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы). — М., Издательский Дом «Филология три», 2002. — 415 с.
6. Холматова С. Д. Способы передачи русских префиксальных глаголов на таджикский язык. Автореф. дис.канд. филол. наук. Душанбе, 1969. — 26 с.

ОБ УРОВНЯХ КАТЕГОРИЗАЦИИ В LSP ГОМЕОПАТИИ

Буженинов Александр Эдуардович

аспирант кафедры немецкой филологии, УрГПУ, г. Екатеринбург

E-mail: alexandrebougeninov@mail.ru

В последние годы значительное внимание в лингвистических исследованиях уделяется проблеме языка для специальных целей (LSP). Причины столь пристального внимания к этой проблематике следует искать, по-видимому, в окружающей нас действительности: быстрыми темпами растет объём специальной лексики в связи с начавшейся после второй мировой войны и активно продолжающаяся до сих пор научно-техническая революция [6, с. 7]. Появлению многочисленных терминов и их совокупностей в терминологически развитых языках мы обязаны постоянному прогрессу науки, зарождению и развитию новых областей знания и наук, каждая из которых стремится выработать свою систему основных понятий и терминов, свой особый терминологический аппарат.

Соглашаясь с мнением А.В. Суперанской о том, что в каждом национальном языке подязыков столько, сколько отраслей знания и производства представлено в стране, [12, с. 7] мы считаем правомерным говорить о языке для специальных целей гомеопатии как о специальном языке, обслуживающем данную научно-техническую отрасль и его терминологической базе.

Традиционно LSP (langage for special purposes) противопоставляется разговорно-обиходному языку (langage for general purposes). Под термином язык для специальных целей мы будем понимать совокупность языковых средств, использующаяся в какой-либо области профессионально-научных знаний и/ или деятельности, служащих преимущественно для передачи предметной информации и отражающая понятийный аппарат данной науки (Н.Д. Андреев, А.С. Герд, З.И. Комарова, А.И. Комарова, Кудашев, В.М. Лейчик, А.В. Суперанская). Язык для специальных целей, имея в своей основе термин, становится исключительно важным средством вербализации специального знания в науке, профессиональной деятельности и коммуникации.

Признавая тот факт, что LSP и язык для повседневного общения являются подсистемами одного и того же естественного языка, В.М. Лейчик говорит и об их принципиальных различиях:

1. Язык для специальных целей вторичен по отношению к языку повседневного общения, LSP формируется на базе своего естественного языка.

2. Язык повседневного общения практически не ограничен в сфере своего использования, тогда как область применения LSP ограничена данной конкретной наукой или областью профессионального знания.

3. Язык повседневного общения складывается стихийно, он естественен, в то время как в языке для специальных целей всегда есть тот или иной элемент искусственности. Таким образом, ученый делает вывод о характеристике LSP как «естественно-знаковой системе или естественной системе с известной долей искусственности» [6, с. 11].

В основе LSP всегда находятся термины и их совокупности (терминологии), что и отличает их от общенационального языка. Также и термины гомеопатии реализуются только внутри своей терминологии, своего терминологического поля, за пределами которого термин часто утрачивает свои характеристики и детерминологизируется.

Важнейшим понятием становится понятие терминологизации, понимаемой как переход общеупотребительного слова в термин.

Различные исследователи выделяют различное количество уровней терминологизации: так, Л.А. Шкатова на материале терминов, относящихся к категории профессионального деятеля, указывает на три степени терминологизации: нулевая степень (у слов общенационального языка), средняя степень (у терминов, не имеющих строго заданного содержания) и высокая степень (у официально принятых кодифицированных знаков строго определенного содержания) [13]. З.И. Комарова в агрономической терминологии выделяет 9 уровней терминологизации по критерию количества уровней иерархии в терминосистеме [4].

В отечественном терминоведении в свете когнитивно-дискурсивной парадигмы Е.И. Голованова за основу выделения той или иной степени терминологизации принимает определенные уровни категоризации:

1. Высший
2. Метакатегориальный
3. Категориальный
4. Суперординатный
5. Базовый
6. Тематический
7. Субтематический [2, с. 35]

Первый уровень категоризации определяет место данной категории в составе концептуальной картины мира. Второй уровень выделяет признак, на основе которого производится классификация. Третий уровень ограничивает число мыслимых объектов сферой профессиональной деятельности. Четвертый уровень категоризации служит для разграничения данной сферы в зависимости от ее характера. Пятый уровень является базовым, он дает представление о языковом осмыслении данного понятия. Шестой уровень представляет элементы, типичная структура которых содержит некий дифференцирующий компонент (конкретизатор). Наконец, седьмой уровень категоризации образован узкоспециальными терминами данной области знания. Наряду с дифференциатором-конкретизатором на этом уровне появляются определенные компоненты-уточнители.

Таким образом, низкому уровню терминологизации будет соответствовать базовый уровень категоризации. Это значит, что к низкому уровню терминологизации мы относим наименования, понятные как специалисту-гомеопату, так и не сведущему в данной области человеку.

Например:

- *Гомеопатическое лекарственное средство*
- *Разведение*
- *Симптом ключевой*

Все эти термины с точки зрения повседневной речи просты и понятны для человека. Как отмечает Е.И. Голованова, базовый уровень «входит в ядро коммуникативного сознания этноса, а значит, в большей степени усваивается всеми носителями языка» [2, с. 35]. Термины этого уровня не требуют специального общетеоретического знания, отличаются нейтральностью и независимостью от контекстуальных связей.

При этом базовый уровень категоризации мы можем связать с уровнем языковой концептуализации, когда концептуализируется бытовое понятие. Более высокие уровни категоризации отражают знание научное, концептуализированное, когда имеет место концептуализация научного понятия.

Средней степени терминологизации будет соответствовать тематический уровень категоризации. Зачастую здесь представлены слова повседневной речи, которые в гомеопатии приобретают специальный смысл, так как этот термин служит для манифестации понятия.

Характерным примером в данном случае представляется гомеопатический термин *миазм*. Миазмы трактуется в словаре С.И. Ожегова как «ядовитые гнилостные испарения». В гомеопатии

термин миазм принимает другое значение (мы приводим одно из рабочих определений, поскольку в рамках самой гомеопатии вопрос о природе и сущности миазмов по-прежнему остается дискуссионным): «*Миазмы* — это наиболее общие типичные алгоритмы или способы патологической адаптации человека как единой социально-биологической системы к изменениям внешней и внутренней среды, являющейся базой для развития всех вторичных по отношению к ним хронических заболеваний» [8, с. 28].

Таким же примером может служить термин **плюрализм**: идеалистическая философская система, считающая, что в основе мира и его явлений лежит несколько начал (в противоположность монизму), согласно толковому словарю Д.Н. Ушакова, и направление гомеопатии, в котором лечение проводится несколькими простыми гомеопатическими препаратами [10, с. 22].

Наконец, к высокой степени терминологизации будут соответствовать тематический и субтематический уровень категоризации, где термины будут носить узкоспециальный характер и будут непонятны не посвященному:

На тематическом уровне категоризации:

- **Нозод** — лекарственный препарат, приготовленный из патологических выделений организма по правилам гомеопатической фармации [там же: с. 20]
- **Органотропный препарат** — гомеопатический препарат, имеющий тропность (сродство) к определенным органам (тканям) организма [там же: с. 22].

И на субтематическом уровне:

- **Антигомотоксическая дренажная терапия** — терапия, проводящаяся с учетом актуальной клинической или анамнестической симптоматики соответствующего экскреторного органа — почек и мочевыводящей системы, печени и желчевыводящей системы, кишечника [1, с. 36].
- **Вторичное действие лекарства** — вторая фаза биологической реакции на лекарство [11, с. 220].

На субтематическом уровне образуются наиболее информативные термины, что достигается использованием дифференциатора-конкретизатора: *степень разведения лекарственного вещества, лечение по миазматическому принципу, гомеопатический препарат минеральной группы, возрастная динамика конституциональных типов, форма назначения гомеопатического препарата*. Как отмечает Е.И. Голованова, на этом уровне длина терминов может варьироваться от 3 до 7 элементов [2, с. 35].

Высокая информативность, узкоспециальный характер достигается за счет использования разного рода многокомпонентных словосочетаний, которые в большей степени свидетельствуют о явлении категоризации в языке науки и техники [9, с. 14]. Это, на наш взгляд, справедливо и для LSP гомеопатии.

Таким образом, существующие уровни категоризации способствуют адекватному членению профессиональной действительности (в рамках LSP гомеопатии) и отнесению различных лексических единиц к тем или иным внеязыковым (отражательно-ориентированным, в терминологии Е.С. Кубряковой) категориям.

Список литературы:

1. Васильев Ю. В., Песонина С. П. Гомеопатическая мезотерапия в дерматокосметологии. — СПб: Центр гомеопатии, 2007. — 264 с.
2. Голованова Е. И. Категория профессионального деятеля. Формирование. Развитие. Статус в языке. — М.: ООО изд-во «Элпис». — 304 с.
3. Комарова А. И. Функциональная стилистика: научная речь (LSP). — М.: Изд-во ЛКИ, 2009 — 192 с.
4. Комарова З. И. Семантические проблемы отраслевой терминографии: дисс. д-ра филол. наук. — Екатеринбург, 1992. — 401 с.
5. Комарова З. И., Дедюхина А. С. Категория как формат знания в когнитивной лингвистике, когнитивном терминоведении и философии науки: история и современность. // Терминологический вестник. — 2011. — № 1 — Киев: изд-во Нац. акад. наук Украины (в печати)
6. Лейчик В. М. Терминоведение. Предмет, методы, структуры. — М.: «Либроком», 2009 — 256 с.
7. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. — М.: Сов. энциклопедия, 2002. — 685 с.
8. Линде В. А. Теория миазмов Самуила Ганемана. — СПб: Центр гомеопатии, 2001 — 72 с.
9. Манерко Л. А. Язык современной техники: ядро и периферия. — РГПУ им. С.А. Есенина — Рязань, 2000 — 140 с.
10. Песонина С. П., Линде В.А., Васильев Ю.В. Словарь терминов, используемых в гомеопатии — СПб: Центр гомеопатии, 2004 — 36 с.
11. Свейн Дж. Гомеопатический метод. М.: Гомеопатическая медицина, 2002. — 240 с.
12. Суперанская А. В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология. Терминологическая деятельность. — М.: Изд-во ЛКИ, 2007 — 288 с.
13. Шкатова Л. А. Различные степени терминологизации наименований лиц.// Современные проблемы русской терминологии. — М.: Наука, 1986 — с. 37-51

2.5. ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ, АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ

СТАТУС И РОЛЬ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА В АВСТРАЛИИ

Денисова Валерия Львовна

*старший преподаватель, Дальневосточный институт иностранных
языков, г. Хабаровск*

E-mail: valeria07denisova@gmail.com

Язык является достоянием коллектива, продуктом совместной трудовой деятельности, которая и обусловила необходимость коммуникации и наличия единого средства общения. Как правило, люди, говорящие на одном языке, это коллектив этнический (одна нация, народ). Однако языки некоторых коллективов могут стать средством межэтнического общения, межнационального общения [1, с. 10].

В данной статье, мы рассматриваем некоторые тенденции распространения китайского языка как *lingua franca* и положение китайского языка в Австралии.

Язык, приобретает статус глобального языка только тогда, когда он развивает свою особую роль и употребляется в каждой стране мира. На первый взгляд данное утверждение кажется очевидным, но на самом деле это не так, отметим, что под «особой ролью» понимаются различные грани. Такая роль наблюдается в тех странах, где большая часть населения разговаривает на языке как на своем родном, например, случай с английским языком. На английском языке разговаривают в США, Британии, Австралии, Канаде, Новой Зеландии, Ирландии, Южной Африке. Однако, родной язык не может приобрести статус глобального. Для получения такого статуса, необходимо, чтобы на данном языке разговаривали в других странах. Страна в праве сама решать, какой статус давать языку [7, с. 3]. David Crystal предлагает два пути определения статуса языка:

- первый, язык может получить статус официального в стране. Часто, официальный язык описывают как «второй язык». Роль второго языка в современном мире отводится английскому языку во многих странах мира;

- второй, когда язык относят к доминирующему языку, после родного, и он получает статус иностранного языка [7, с. 4]. Китайский язык в Австралии можно отнести к иностранному.

Языковеды давно стремились определить пути развития того или иного языка. Это, однако, сделать нелегко, так как язык развивается под влиянием большого количества самых разнообразных факторов — от внутриязыковых до внешних, связанных с условиями функционирования языка и его взаимодействием с другими языками. Язык развивается не по сознательной воле человека, а стихийно-исторически. Люди лишь косвенно, проводя нормализацию языка, вмешиваются в ход языкового развития [3, с. 15].

Так почему язык приобретает статус глобального языка? Существует тесная связь между языком, экономическим, технологическим и политическим прогрессом. Без сильной базы, ни один язык не сможет развиваться в международной коммуникации. Язык не может развиваться независимо, и существовать в каком-либо обществе отдельно от людей, которые на нем разговаривают. Когда данное общество процветает на мировой арене, тогда развивается язык, а когда общество терпит неудачи, тогда и язык становится менее востребованным [7, с. 7].

Язык не может приобрести статус глобального благодаря каким-либо определенным качествам, из-за богатого лексического запаса, или благодаря своему литературному наследию в прошлом. Язык становится международным только лишь по одной причине — это сила народа, экономическая и политическая сила страны [7, с. 9].

Эти названные выше факторы позволяют нам посторить более или менее правдоподобную гипотезу тенденций развития китайского языка.

Китайский язык — важнейший представитель сино-тибетской языковой семьи, на нем говорят не только жители КНР (около 1.3 млрд. человек), но и большая часть населения стран Юго-Восточной Азии, Австралии, США, Канады. За пределами КНР проживает около 45 миллионов этнических китайцев. Это самый «большой» язык в мире, его используют в речи, как минимум, каждый пятый житель нашей планеты [2, с. 1].

Китай играет важную роль в международной торговле и в создании нового международного экономического и политического порядка. Китайский язык является очень влиятельным языком в мире и одним из шести официальных языков ООН [10, с. 5]. По мере бурного развития китайской экономики и повышения государственной мощи Китая, популярность китайского языка становится необратимой

тенденцией. Все это стало важной основой для распространения китайского языка и успешного создания институтов Конфуция по всему миру.

В мире китайский язык уже некоторое время соревнуется по популярности с английским. За рубежом, особенно в англоязычных странах, рост интереса к китайскому языку отмечается с 2000 года [10, с. 7].

В Австралии распространение китайского языка началось в результате массовой китайской иммиграции в период «золотой лихорадки» и продолжается по настоящее время. Австралия многонациональная страна и парадоксальность австралийской языковой ситуации состоит в том, что в стране, особенно в мегаполисах, можно услышать буквально все языки мира, и это удивительное многообразие подпитывается постоянным потоком новых иммигрантов. Азиатская община пятого континента занимает главенствующее положение, в составе которой, на первом месте отмечена китайская диаспора. Согласно данным статистического бюро Австралии за 2008 год, на территории Австралийского континента проживало более 600000 китайских иммигрантов [6].

Стремительный рост экономики и мировое влияние Китая стали стимулом к изучению языка Поднебесной в Австралии. Китайский язык занимает позицию крупнейшего иностранного языка пятого континента. Бывший премьер-министр Австралии Кевин Радд разговаривает на китайском языке [5].

Китай для Австралии — это:

1. региональный сосед
2. развивающаяся экономическая сила
3. крупнейший торговый партнер
4. основной ресурс рабочих — иммигрантов
5. основной источник студентов
6. основной источник туристов
7. источник большого количества иммигрантов
8. основное направление для австралийских туристов [9, с. 5].

Многие торговые предприятия Австралии сотрудничают с китайскими фабриками или заводами, поэтому преимуществом для работодателей является нанимать на работу специалистов со знанием китайского языка [8, с. 2].

Учитывая возрастающий интерес к китайскому языку, в австралийских школах и университетах предлагаются специальные программы по изучению китайского [9, с. 4]. В настоящее время значительное число китайских сообществ расположены во всех

крупных городах Австралии. В так называемых «Чайнатаунах» находятся храмы, рестораны и магазины, торгующие книгами, журналами, компакт — дисками, привезенными из Китая. Кроме того, существуют несколько газет на китайском языке, три коротковолновых радиоканала и значительное число каналов спутникового телевидения. Австралийский канал SBS вещает как на диалектах юэ, миньнань, так и на путунхуа [4]. Открываются китайские лингвистические школы, где китайскому языку обучаются и взрослые, и дети, как австралийцы, так и китайцы австралийского происхождения. Китайский язык и культура являются частью древней цивилизации мира и играют важную роль в диаспорах. Целью лингвистических школ, является сохранение культуры и цивилизации, а так же передача лингвистических знаний и преодоления языкового барьера.

Для бизнесменов в Австралии организовываются специальные курсы по изучению китайского языка, с целью коммуникации и ведения бизнеса с китайцами [8, с. 2]. Связи в системе образования между Китаем и Австралией стремительно развиваются. Китайский язык играет роль моста для установления и укрепления дружественного сотрудничества между Австралией и Китаем.

Изучение китайского языка открывает двери в области культуры, языкознания, политики, экономики, истории. Но в первую очередь изучение китайского языка означает — познание культуры данного народа. В основе китайской цивилизации лежит богатое наследие: рассказы, романы, поэзия, драма, а в последнее время и фильмы. Все это отражает ценности, борьбу, радость и горе великого народа. Все это помогает понять, что является фундаментом языка, что делает его настолько величественным, и как он на самом деле функционирует в обществе. Чувствовать себя довольно комфортно в китайском обществе посредством изучения китайского языка — это половина пройденного пути, а вот овладеть культурой, которая заложена в данном языке — это и является залогом успеха [10, с. 7].

Китайский язык становится все более распространенным языком в Австралии. С каждым годом число, изучающих данный язык возрастает. Изучение китайского языка как иностранного находится в середине пути своего распространения.

Знание китайского языка становится необходимым в глобальном мире. Китайский язык мог бы сыграть ключевую роль в мировой экономике, но нужно учитывать тот факт, что существуют ограничения в массовом распространении китайского языка, такие как, тональная система языка и письменность. Для большинства взрослых

людей, читать и писать по-китайски очень трудно, это и является серьезной преградой на пути к глобализации китайского языка.

Надо признаться, что китайский язык уступает в конкуренции английскому языку. Однако, хотя в предстоящие годы китайский язык не сможет сопоставляться с английским, нам не стоит беспокоиться за то, что китайский язык будет ассимилирован или изменен английским языком. Сейчас нельзя прогнозировать, что будет через сто или более лет, но можно сказать с уверенностью, что китайский язык станет важным и влиятельным инструментом международного общения.

В заключении хотелось бы отметить, что изучение иностранных языков — это не просто дань моде или чья-либо прихоть, а процесс получения знания, которое жизненно необходимо в современном обществе, развивающемся в направлении ко всеобщей глобализации.

Список литературы:

1. Маслов Ю.С. Введение в языкознание: учеб. пособие — М.: Высшая школа, 1998. — 174 с.
2. Рукодельникова М.Б. Китайская языковая картина мира. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.twirpx.com/file/644083/>
3. Солнцев В.М., Солнцева Н.В. Куда идет китайский язык? Материалы IX международной конференции. — М.: 1998. — С. 15-22.
4. Энциклопедия «Википедия». [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Chinatowns_in_Oceania
5. Энциклопедия «Википедия». [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Kevin_Rudd
6. Australian Bureau of Statistics. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.censusdata.abs.gov.au/>
7. Crystal David. English as a global language. Cambridge University Press, 2003. — 212 p.
8. McKeon Leonie. Learning to speak Mandarin and understanding Chinese culture is different not difficult. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://printfu.org/speak+chinese+mandarin>
9. Orton Jane. The future of Chinese language education in Australian school: national forum report, National Forum on the Future of Chinese Language Education in Australian Schools. The University of Melbourne. — 2008. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.asiaeducation.edu.au/default.asp>
10. 吴英成 . 汉语国际传播:新加坡视角. — 商务印书馆, 2010. — 290 页. By Инчэн. Международное распространение китайского языка: на примере Сингапура.

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АМЕРИКАНСКАЯ И БРИТАНСКАЯ ОПЕРЕТТА 20-х ГОДОВ XX ВЕКА И ЕЕ РОЛЬ В РАЗВИТИИ БРОДВЕЙСКОГО МЮЗИКЛА

Монд Ольга-Лиза

канд. пед. наук, преподаватель,

Институт театра и кино Ли Страсберга, г. Нью-Йорк, США

E-mail: lmonde@rambler.ru

В XIX-ом и начале XX-го века законодательница моды - венская оперетта рассматривалась в качестве популярной формы развлечения, в которой действие протекало в некой фантастической стране Руритании — расположенной где-то в Центральной Европе или на Балканах — царстве представителей знати и патриархальных крестьян, вечно пребывающих в девятнадцатом веке [5]. Даже само слово Руритания, пришедшее из вышедшего в 1894 году романа Энтони Хоупа «Узник Зенды»/«The Prisoner of Zenda», звучит загадочно и сладостно, маня воображение в экзотические края. Публике нравились постановки, где на фоне роскошных декораций главные герои в причудливых костюмах влюблялись, ревновали, сплетали интриги, а оперетточные «простяки» забавляли зрителей смешными репризами. Действие разворачивалось под восхитительную музыку, состоящую из вальсов, маршей, виртуозных соло и дуэтов.

Стилизованные версии венской оперетты оказались чрезвычайно популярными у американцев. В начале XX-го столетия ничто не могло сравниться в успехе с «Веселой вдовой»/«The Merry Widow» Франца Легара, когда ее англоязычная версия была поставлена в Нью-Йорке в 1907 году [8]. Вслед за «Веселой вдовой» практически ежегодно появлялись новые шоу, которые неизменно привлекали все большее число зрителей. К их числу можно отнести написанные Оскаром Штраусом «Мечтательный вальс»/«A Waltz Dream» (1908) и

«Шоколадный солдатик»/«The Chocolate Soldier» (1909), а также «Балканскую принцессу»/«The Balkan Princess» Пола Рубенса (1911) и привезенную из Лондона оперетту «Барон Тренк»/«Baron Trenck» (1912) Феликса Альбини [3]. Многие европейские оперетты, достаточно долго сохранявшиеся в репертуаре, были подвергнуты перелицовке для бродвейской сцены такими ставшими в последующем известными композиторами, как И. Берлин, Д. Керн и др. Так, оперетты И. Кальмана «Веселые гусары»/«The Gay Hussars» (1909) и «Девушка с Ривьеры»/«The Riviera Girl» (1917) — переделанная «Королева чардаша»/«Die Czardas furstin» могут считаться в этом плане рекордсменами.

К середине 20-ых годов интерес к европейской оперетте в Америке существенно снизился. Оперетте как жанру предстояло сильно измениться, чтобы выжить. Послевоенная Америка процветала, и публика хотела поскорей забыть про ужасы недавней войны и видеть на сцене только отражение своего нынешнего благополучия. Герои оперетты должны были измениться, как и само место действия. Все это требовало разработки новых сюжетных линий, новой музыки, костюмов, декораций. Ведущими создателями такой американской оперетты стали Рудольф Фримль и Зигмунд Ромберг [5].

В Лондоне с приходом 20-ых годов продолжали играть две оперетты, чья сценическая жизнь началась еще в предыдущее десятилетие. Это были: «Чу Чин Чоу»/«Chu Chin Chow» (1916) и «Дева гор»/«The Maid of the Mountains» (1917). Когда оперетта «Чу Чин Чоу» (музыка Фредерика Нортон, либретто и слова песен Оскара Эша) появилась на сцене Театра Его Величества, Великобритания участвовала в Первой мировой войне. Сюжет оперетты повторял историю Али-Бабы и сорока разбойников, разворачивающуюся в пышных восточных декорациях под приятную музыку. Это шоу отражало интерес британского общества к востоку, связанный с политикой империи. Оперетта «Чу Чин Чоу» выдержала 2 235 представлений и показывалась до 1921 года. Она способствовала созданию концепции Вест Эндского мюзикла, идущего на сцене в течение долгого времени [6]. Впервые столь широкомасштабная рекламная компания была осуществлена именно для этого шоу: оно рекламировалось в прилегающих к Лондону графствах и положило начало традиции приезжать на поезде в Лондон специально для того, чтобы посетить театр. В процессе проката спектакля Эш вносил в него изменения. Он добавлял сцены и создавал все более зрелищные декорации, что способствовало привлечению на спектакли тех, кто уже видел оперетту прежде. В партитуре Нортон было пять прекрасных баллад, и среди них такие как «Всегда есть время целоваться»/«Any Time's Kissing Time» и «Я тебя так люблю»/«I Love Thee So», а также написанная

для низкого баритона «Песня сапожника»/«The Cobbler's Song». Кроме того в ней есть предназначенный для хорового исполнения в унисон марш «Лесные разбойники» /»Robbers of the Woods», а также песня главного героя «Я — Чу Чин Чоу из Китая»/»I Am Chu Chin Chow of China».

Другим хитом военного времени стала оперетта «Дева гор»/«The Maid of the Mountains» (музыка Джеймса Тейта, слова песен Гарри Грэма, либретто Фредерика Лонгсдейла). Ее действие происходило высоко в горах, на территории, контролируемой разбойниками. В центре сюжета находится Тереса, «дева гор», которую арестовал генерал Малона, губернатор Санто. Малона обещает ее освободить лишь в случае, если будет пойман ее возлюбленный Балдасарре, объявленный вне закона. В ходе последующих событий тот попадает в тюрьму, но Тересе удается устроить его освобождение. Героиню оперетты сыграла Хосе Коллинз, которой выпало на долю стать первой исполнительницей будущего бессмертного хита — песни «Любовь найдет выход»/«Love Will Find a Way» с ее замечательным вальсовым припевом. Эта оперетта выдержала более 1 300 показов только при первой лондонской постановке и позднее ее много раз ставили в других театрах страны [5].

Нельзя сказать, чтобы перделки немецкоязычных оперетт совершенно отсутствовали на английской сцене. Так, к числу должителей, удержавшихся на сцене более года, можно отнести оперетты «Леди розы»/»The Lady of the Rose»¹ (1922), «Женщина в горностаевой накидке» /»Die Frau im Hermelin»² (1927), «Время сирени»/«Lilac Time»³ (1922), «Дом трех девушек»/«Das Dreimader haus» (1916). Оперетта «Время сирени» имела тот же исходный материал, что и «Время цветения»/«Blossom Time» (1921) Ромберга и Доннелли, но эти два шоу сильно отличались друг от друга. Так что «Время сирени» вовсе не является просто британской версией оперетты Ромберга.

Американские оперетты решительно доминировали на британской музыкальной сцене.⁴ Так, оперетта «Розмари»/»Rose Marie» выдержала 851 представление, оперетта «Король-бродяга»/ «The Vagabond King» и «Песня пустыни»/»The Desert Song» были тепло встречены зрителями Лондона и соответственно выдержали 480 и 432 представлений. Примечательно, что местом действия ни в одной из этих оперетт не была сказочная страна. Когда же в Лондоне поставили оперетту «Принц-студент»/»The Student Prince», она выдержала всего 96 представлений. Ее сюжет, разворачивающийся в Германии, и главная исполнительница главной роли Кэти — Узе Марвенга, актриса немецкого происхождения, тоже не способствовали успеху постановки — с окончания Первой мировой войны прошло всего семь лет и антигерманские настроения в обществе были слишком сильны.

Оперетта с похожим, но более современным сюжетом, появилась в конце двадцатых годов — «Сладкая горечь»/»Bitter Sweet» (1929), либретто, музыка и тексты песен которой были написаны Ноэлем Коуардом. Это было его первое чрезвычайно успешное произведение, такого рода. Сюжет представляет собой взгляд в прошлое: действие разворачивается в Вене XIX века, этой цитадели сентиментальной оперетты.⁵ Оперетта написана с большим мастерством и в нее вошло много замечательных песен. Среди них такие, как взволнованная «Та-ра-ра-бум-де-эй»/»Ta-Ra-Ra-Boom-De-Ay», остроумный мужской квартет «Зеленые гвоздики»/»Green Carnations», написанные в стиле венского вальса, «Бродяга»/»Zigeuner» и «Я увижусь с тобой снова»/»I'll See You Again», а также печальная «Если бы любовь была всем»/»If Love Were All».

В целом оперетта в Великобритании была не так популярна в 20-е годы, как в США. Во многом это было связано с отношением британцев ко всему исходящему из центральной Европы. И действие английских оперетт происходило точно не в Руритании. Оперетта «Роза Аравии»/»The Rose of Araby» (1920) на музыку Мерлина Моргана, либретто Гарольда Симпсона и «Каир»/»Cairo» (1920) композитора Перси Флетчера, пантомима Оскара Эша- обе использовали экзотику «Сказок тысячи и одной ночи». Их успех и принятие публикой североафриканской экзотики объясняет, по крайней мере, отчасти, огромную популярность у британского зрителя оперетты «Песня пустыни».

Подобно тому как Ромберг изменил свое видение оперетты после выдающегося успеха его «Принца-студента», Фримль в своих последующих шоу отошел от североамериканских сюжетов (например, оперетта «Розмари») и перешел к тем, в которых действие разворачивалось во Франции — например «Король-бродяга» /»The Vagabond King» (1925) и «Три мушкетера»/»The Three Musketeers» (1928). Эти две работы стали данью любви ко всему французскому, которая пришла в Америку в это время. Франция и французская культура в течение этого десятилетия владели умами американцев. Гламурные журналы продвигали французскую моду, а в музыкальных кругах восхищались французскими композиторами.

Либретто оперетты «Король-бродяга»⁶ основывалось на пьесе Джастина Мак Карти «Если бы я был королем»/»If I Were King». Героизм и любовь движут сюжет⁷, а музыка акцентирует и поддерживает эти две основополагающие составляющие шоу. «Песня бродяг»/»Song of the Vagabonds» представляет собой марш, служащий призывом на борьбу с угнетением. Средняя часть его написана в миноре, и это роднит данный марш с маршем конных полицейских из оперетты «Розмари». Сентиментальные чувства переданы в веселой балладе «Только

роза»/«Only a Rose» и в медленном вальсе «Полюби меня сегодня»/«Love Me Tonight».

Партитура оперетты «Три мушкетера»⁸ включала в себя такие яркие номера как «Моя красавица»/«Ma Belle», «Один поцелуй»/«One Kiss», «Мои мечты»/«My Dreams», «Моя шпага и я»/«My Sword and I», а также героический «Марш мушкетеров»/«March of the Musketeers». В ней можно выделить также веселую балладу «Мои сны»/«My Dreams», которую поет королева. В ней первая нота каждой фразы на одну ступеньку ниже предыдущей, что блестяще передает погружение героини в сон.

В десятилетие, последовавшее за Первой мировой войной, значение Америки как мировой державы неуклонно возрастало, и ее репутация защитницы демократии поддерживалась, в том числе и бродвейскими опереттами, в которые включались героические марши [4]. Такие музыкальные произведения как «Рифская песня»/«The Riff Song», «Твоя страна и моя страна»/«Your Land and My Land», «Мужчины с твердыми сердцами»/«Stout-Hearted Men», «Песня бродяг»/«Song of the Vagabonds» и «Марш мушкетеров»/«March of the Musketeers» привлекали внимание британской аудитории не меньше чем сентиментальные вальсы.

Оперетты 20-х, их названия, музыка и тексты арий вызывают в памяти романтические образы далеких времен и далеких стран. Эти произведения продолжают пользоваться популярностью, которая проистекает непосредственно из самой их природы — «рожденных старомодными». Такие оперетты, как «Принц-студент», «Розмари», «Горькая сладость» и сегодня звучат ностальгически, как, впрочем, и в 20-е годы XX века. Им присуще чувство сентиментальности и эскапизма, что во времена их создания стало основным достоинством и главным недостатком. Но многие из этих работ, включая «Песню пустыни», «Трех мушкетеров» и «Новолуние»/«The New Moon» наполнены приключениями и хулиганскими проделками героев, достигающими побед над политической тиранией или угнетением, успевая найти время и для любви.

20-е годы стали пиком в развитии оперетты в американском музыкальном театре, однако и позднее она не прекратила свое существование [7]. Оперетта послужила моделью и образцом для таких авторов как Роджерс и Хаммерштайн. В конце концов, именно тот самый Оскар Хаммерштайн II, который создавал тексты для оперетт «Песня пустыни» и «Новолуние», чуть позднее стал автором таких знаменитых мюзиклов как «Оклахома!»/«Oklahoma!», и «Юг Тихого океана»/«South Pacific».

Англоязычные оперетты пересекали Атлантику в обоих направлениях, что способствовало их взаимообогащению. Общими тенденциями того времени в этом жанре музыкального театра можно

считать романтику, ностальгию и приключения [5]. И, если романтические отношения практически не претерпевали изменений на протяжении всего жизненного цикла оперетты — с момента зарождения до наших дней, а воспоминания о прошлом всегда обеспечивали ностальгические ассоциации, то содержание приключений и их география менялись. Так, существовавшие в оперетте оазисы любви — такие как Гейдельберг XIX века, Канадские Скалистые горы, средневековый Париж, Французское Марокко и Луизиана XVIII, Вена XIX века — давали зрителям возможность бежать туда, где звучали вальсы и марши, а из любви, геройства, доблести и достоинства рождался мир полный гармонии. Авторам оперетты 20-х годов XX века пришлось изменить Руританию, перенести место действия из сказочного в историческое пространство, и наделить героев теми качествами, которые были аутентичны их современникам. Выше мы говорили о том, что это был вынужденный ход, связанный с особенностями исторического момента, экономической ситуацией и, как следствие, социально-психологическими особенностями восприятия действительности населением Америки и Великобритании [2].

Этот очень важный момент хочется подчеркнуть особо, так как мюзикл, который считается наследником оперетты, в последующем развивал именно этот, социально ориентированный принцип обращения к зрителю [1]. И сегодня композиторы и хореографы музыкального театра, работающие над постановками мюзиклов, продолжают приспосабливать стили к современным требованиям своей аудитории, стараясь говорить с ней на присущем ей, понятном языке. В дело идут и рок-н-ролл, и латинские ритмы, и — причем во все больших масштабах — мотивы неевропейского и неамериканского происхождения (например «Бомбейские мечты»/«Bombay Dreams»). Именно эта «социальная лабильность» позволила мюзиклу сделать в XX столетии головокружительный скачок, который превратил его в массовый вид музыкально-исполнительского сценического искусства, что в первую очередь отличает его сегодня от оперетты.

Список литературы:

1. Монд О.-Л. Музыкальный театр: жанры и вокальные стили. //SocialScience/Общественные науки: Всероссийский научный журнал. М.: МИИ Наука, 2010, № 6, с. 95-101.
2. Монд О.-Л. Отражение «социального идеала» в разных жанрах музыкального театра. / Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Психология социального взаимодействия в изменяющемся мире». Часть II, Саратов: ИЦ «Наука», 7-8 октября 2010, с. 64-71.

3. Banfield S. Popular Song and Popular Music on Stage and Film./Cambridge History of American Music, ed. D.Nicholls. Cambridge, 1998, p. 333-341.
4. Block G. The Broadway Musical from “Show Boat” to Sondheim. New York: Oxford, 1997.
5. Everett W. A. American and British operetta in the 1920s: romance, nostalgia and adventure./Musical, ed. by W.A.Everett and P.R.Laird, 2d edition. NY: Cambridge University Press, 2008, p. 72-89.
6. Everett W. A. Chu Chin Chow and Orientalist Musical Theatre in Britain./Portrayal of the East: Music and the Oriental Imagination in the British Empire, 1780-1940, ed B.Zon and M.Clayton. Aldershot, 2007, p. 277-296.
7. Knapp R. The American Musical and the Performance of Personal Identity. Princeton, 2006, p. 40-49.
8. Krasner O. R. Wien, Women and Song: The Marry Widow in New York./*Sonneck Society Bulletin*, 1996,22/1, p. 1-11.

Ссылки

- ¹ Композитор Джин Гилберт.
- ² Авторы — Рудольф Шанцер и Эрнст Велиш.
- ³ Музыкальная аранжировка Хайнриха Берге и Г.Х. Клутсама, либретто и слова песен Адриана Росса.
- ⁴ Подобное явление вновь будет наблюдаться в 40-е годы XX века.
- ⁵ Это история маркизы Шейн, прежде известной как Сари, которой пришлось выйти замуж за человека, которого сочли для нее подходящей партией, хотя она сам предпочла бы связать свою судьбу с учителем музыки по имени Карл Линден. Когда-то Линден работал дирижером в одном из венских кафе, где пела Сари. Некий солдат пытался приударить за Сари, и Карл погиб, защищая ее честь. Хотя потом Сари стала известной певицей и, в конце концов, вышла за англичанина-маркиза, в глубине сердца она предана своему Карлу. Повесть о ней полна горечи утраты и сладости воспоминаний о любви одновременно. Это и отражено в заглавии — «Горькая сладость».
- ⁶ Либретто Бриана Хукера, Рассела Дженни и У. Х. Роста.
- ⁷ Король Людовик XI назначает поэта Франсуа Вийона королем на один день, за который он должен добиться руки знатной дамы — Катерины — в противном случае он будет обезглавлен. Вийону удается покорить сердце дамы. Между тем Герцог Бургундии вторгается в Париж, Вийону приходится собрать своих друзей, нищих бродяг, чтобы отразить нападение.
- ⁸ Либретто П.Дж. Вудхауса и Клиффорда Грея, сценарий, основанный на одноименном романе Александра Дюма, был написан Уильямом Энтони Маккуири.

3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК КОМПОНЕНТ МЕДИАСФЕРЫ

Сорока Наталья Владимировна

аспирант КГУКИ, г. Краснодар

E-mail: soroka3@yandex.ru

В современном социуме музыка — одно из наиболее массовых явлений. Огромные потоки музыкальной информации сопровождают современного человека, активно влияют на слуховой музыкальный опыт и воспринимаются им как неизбежность. Музыка является мощным средством эмоциональной регуляции человека. Рост стрессовых ситуаций в обществе вызывает психологическую нестабильность и дезорганизацию. Разработка приемов борьбы с этими явлениями важная задача социологов, практических психологов, культурологов, музыковедов, педагогов. Одним из таких приемов является использование функциональной музыки в различных сферах человеческой деятельности.

Приступая к рассмотрению данного вопроса, обратимся к генезису понятий «медиа сфера» и «функциональная музыка». Формирование термина «медиа сфера» связано с объединением в нем двух начал: медиа и сфера, каждое из которых имеет определенное смысловое значение.

«Термин медиа происходит от латинских *medium* (средство, посредник), *media* (средства, посредники) и в современном мире повсеместно употребляется как аналог термина СМК — средства массовой коммуникации (печать, фотография, радио, кинематограф, телевидение, видео, мультимедийные компьютерные системы, включая Интернет) и/или СМИ (средства массовой информации)» [7, с. 3].

Предлагаем другой вариант данного определения «Медиа — (мн. ч. от лат. *medium* — промежуточное, посредствующее, посредник) — средства осуществления коммуникации между различными группами, индивидуумами и (или) доставки любых содержательных продуктов аудитории. Медиа многочисленны и включают в себя средства массовой информации (газеты, журналы, книги, телевидение, кабельные сети, радио, кинематограф), отдельные носители информации и данных (письма, аудио- и видеозаписи на любых носителях, компакт-диски), а также коммуникационные системы общества (телеграф, телефон, почта, компьютерные сети)» [9].

Сфера — одно из значений: область, пределы распространения чего-либо, среда [6].

Термин «функциональная музыка» появился в 40-е годы XX столетия и закрепился за музыкой, сопутствующей трудовой деятельности (И.А. Гольдварг). Формирование термина «функциональная музыка» (ФМ) связано с объединением в нем двух начал: музыки и функции. Применительно к музыке функция — осуществляемое действие в определенной системе, ее свойства можно оценивать по объективным данным — результатам воздействия на практическую деятельность и состояние человека. Поскольку использование ФМ получило широкое распространение в разных сферах человеческой деятельности, то в теории функциональной музыки встречаются различные ее определения: «индустриальная музыка», «промышленная музыка», «торговая музыка», «военная музыка», «звуковой дизайн» и другие, которые объединены в единый термин — «функциональная музыка» как наиболее емкое и подвижное абстрактное понятие. Литературные данные свидетельствуют о наличии различных подходов к рассмотрению понятия ФМ как системы воздействия на организм человека.

В определении, данном в Википедии, функциональная музыка позиционируется как музыка, создаваемая для профессионального использования в местах продаж, торговых помещениях или на производствах; как музыка, являющаяся мощным «маркетинговым» инструментом управления настроением покупателя, мотивирующая его к приобретению товара [8].

Это определение не отражает всех аспектов функциональной музыки. Определение функциональной музыки словаря «Клиническая психология» значительно шире: «Функциональная музыка — применение музыки в профилактике, лечении, повышении эффективности трудовой, учебной деятельности, пр., опирающееся на эмпирические наблюдения физиологов о воздействии музыки на различные системы организма. Сам термин Ф. м. связан с предложенным В.М. Бехтеревым пониманием ее лечебного регулирующего влияния. В результате клинических наблюдений и специальных исследований установлено, что способность музыки непосредственно воздействовать на эмоциональный мир человека — изменять его настроение, снижать тревогу и напряженность — делает музыку важным средством профилактики, лечения (в комплексе с другими средствами) заболеваний» [3].

Физиологическое воздействие музыки на человека основано на том, что нервная система, а с ней и мускулатура обладают способностью

усвоения ритма. Музыкотерапия и функциональная музыка имеют много общего, так как используют воздействие музыки на психику человека. В то время как в первом случае музыка применяется с лечебными целями для воздействия на психику больного, измененную во время болезни, во втором случае применение музыки направлено на уменьшение утомляемости и стимулировании умственных процессов у здоровых людей. В обоих случаях воздействие музыки основано на двух особенностях психики: эмоциональной восприимчивости, и непроизвольном, но властном подчинении заданному музыкой ритму. Это можно объяснить тем, что большинство физиологических, биофизических и биохимических процессов в организме человека протекает ритмично. Эти ее свойства были давно замечены и так же давно успешно использовались для стимулирования трудовой и умственной деятельности.

Область применения функциональной музыки в современном социуме

«Вопрос о функциональности музыкального искусства, как и других искусств, сводится к целям и областям его использования. Как бы кому ни хотелось, музыка слушается и исполняется, во-первых, в самых разных местах и ситуациях, а во-вторых, и в главных — с самыми разнообразными целями, далеко выходящими за рамки простого развлечения, получения эстетического наслаждения или духовного развития» [4].

Изучение механизмов воздействия музыки на психофизиологические процессы, эмоциональное состояние стимулировали интерес к использованию результатов на практике, то есть внедрению в процесс деятельности человека. Для определения критериев классификации функциональной музыки необходимо обобщить некоторые положения, наиболее часто анализируемые в работах психологов и искусствоведов. Речь идет о таком параметре как сфера применения функциональной музыки.

Среди функций музыки в одной из классификаций названы следующие: стимулирующая, седативная, церемониальная (включая ее применение в религиозных, военных ритуалах и др.), коммерческая (включая применение в труде, в местах торговли), терапевтическая, образовательная. Очевидно, подобная классификация, несмотря на феноменологическую полноту, страдает отсутствием системности: в ней смешаны цели и сферы применения музыки. Для систематизации представлений о функциях музыки, т.е. целях, с которыми она используется, мы предлагаем выделить несколько уровней ее воздействия на человека [5] (см. табл. 1).

Таблица 1

Уровень воздействия	Цели использования
Биологический	<ul style="list-style-type: none"> ● Смягчение физического дискомфорта, уменьшение болевых ощущений; ● Влияние на различные физиологические процессы (кровообращение, дыхание, внутреннюю секрецию, иммунитет и др.); ● Терапия болезней, повышение эффективности различных методов лечения при комплексном их применении.
Психофизиологический	<ul style="list-style-type: none"> ● Преодоление однообразия стимуляции органов чувств; ● Повышение физической работоспособности; ● Улучшение функций восприятия, внимания, памяти, сенсомоторных реакций; ● Повышение уровня бодрствования, преодоление сонливости; ● Релаксация, ускорение засыпания.
Психологический	<ul style="list-style-type: none"> ● Улучшение настроения, создание положительных эмоций (тимогенная функция); ● Снижение тревожности, отвлечение от неприятных мыслей (анксиолитическая функция); ● Избавление от скуки или пресыщения какой-либо деятельностью; ● Выявление и отреагирование - внешнее выражение — накопившихся переживаний (функция катарсиса); ● Изменение состояния сознания, создание ощущений погружения в «другую реальность».
Ценностно-смысловой	<ul style="list-style-type: none"> ● Воодушевление на выполнение какого-либо дела, способность вызывать энтузиазм и т.п.; ● Формирование мировоззрения, системы ценностей, направленности личности; ● Развитие нравственных качеств человека.
Социально-психологический	<ul style="list-style-type: none"> ● Улучшение способности к общению, повышение контактности, преодоление явлений аутизма; ● Сплочение, объединение коллектива людей, улучшение их взаимоотношений; ● Влияние на поведение больших и малых групп.

Эта классификация сугубо психологическая. Определив основные прикладные функции музыки, опишем основные сферы направлений ее функционального действия, образующихся как целенаправленно, так и стихийно.

Остановимся на следующей классификации функциональной музыки:

1. Музыкальная терапия.
2. Функциональная музыка на производстве.
3. Функциональная музыка в местах торговли.
4. Функциональная музыка в спорте и туристическом бизнесе.
5. Функциональная музыка в образовании и воспитании.

Выразительная, спокойная музыка небольшой громкости создает благоприятные условия для плодотворной умственной деятельности. Функциональная музыка дает положительный физиологический и психологический эффект, она повышает целенаправленность действий, уменьшает отвлекаемость и посторонние разговоры во время выполнения работ, помогает ослабить вредное воздействие накапливающегося утомления.

Прослушивание передачи функциональной музыки оказывает более выраженное влияние на работоспособность учащихся во время контрольных и самостоятельных работ, чем выполнение ими равной по длительности гимнастики. Предполагается, что музыка более сильный стимулятор рабочей доминанты, чем мышечная активность.

Целью использования функциональной музыки является повышение качества выполняемых работ. Основные задачи функциональной музыки:

- Повышение физической работоспособности;
- Улучшение функций восприятия, внимания, памяти, сенсомоторных реакций;
- Повышение уровня бодрствования, преодоление сонливости;
- Улучшение настроения, создание положительных эмоций;
- Снижение тревожности, отвлечение от неприятных мыслей;
- Избавление от скуки или пресыщения какой-либо деятельностью.

Использование функциональной музыки предполагает учитывать следующие факторы:

- Функциональная музыка должна восприниматься как звучащий фон на периферии сознания. Она должна быть приятной, приносить удовольствие и вызывать состояние легкого возбуждения. Более активное ее восприятие может привести к отвлекаемости.

- Назойливо-ритмичная или скучная и однообразная музыка быстро надоедает и вызывает раздражение. Так же непригодны и массовые песни, вызывающие желание более активно следить за исполнением и подпевать им. Они легко могут вызвать нежелательные ассоциации и связанные с ними переживания. Музыка с текстом, как правило, отвлекает, поэтому предпочтительнее симфоническая, инструментальная или эстрадная музыка.

- Важный фактор, от которого зависит степень влияния музыки — это громкость. Под громкую музыку на выполнение физических и умственных упражнений уходит примерно на 20% больше времени.

- Для «включающей» музыки нужно использовать бодрые жизнерадостные мелодии.

- Период музыкального вещания должен занимать 30-35 минут. Непрерывное звучание утомляет, усиливает усталость и раздражительность.

- Полезный эффект значительно снижается от частого повторения одной и той же программы. Сначала пропадает интерес, затем вырабатывается своеобразный иммунитет, возникает безразличие и стимулирующий эффект прекращается: музыка вызывает неприятие, раздражение. Для того чтобы этого не произошло, необходимо иметь богатую и разнообразную фонотеку.

- Большое значение для эффективности восприятия функциональной музыки имеет техническое оснащение, акустическое и музыкальное качество записи.

Комплексный характер воздействия музыки является основой ее полифункциональности. В «функциональном» воздействии ведущим является эмоциональный компонент, который, обеспечивая интеграцию восприятия и переживания музыкального образа, оказывает положительное влияние на динамику психической настроенности человека, а вследствие этого — и на продуктивность деятельности. Эти выводы позволяют нам считать возможным осуществление целенаправленного воздействия средствами музыки на организм человека с целью стабилизации физиологического и эмоционального состояния, реконструкции его поведения.

Список литературы:

1. Гольдварг И. А. Музыка на производстве. — Пермь: Кн. изд-во, 1971. — 110 с.
2. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. — М.: изд. МИП «NB Магистр», 1993, — 190 с

3. Клиническая психология. Словарь / Под ред. Н.Д. Твороговой. — М.: ПЕР СЭ, 2007. — 416 с. (Психологический лексикон. Энциклопедический словарь в шести томах / Ред.-сост. Л.А. Карпенко. Под общ. ред. А.В. Петровского).
4. Леви М. В. Музыка для жизни. Функциональная музыка как явление современной культуры сравнительный анализ зарубежного и отечественного опыта. [электронный ресурс] — режим доступа — URL http://www.levi.ru/houses/mus_apteka/max_funcnt_music.shtml
5. Леви М. В. Функциональная музыка как явление современной российской культуры. Аналитический обзор. [электронный ресурс] — режим доступа — URL: <http://doctor-art.ru/?p=252&lang=bg>
6. Толковый словарь иноязычных слов, 2004.[электронный ресурс] — режим доступа — URL: <http://slovari.yandex.ru/сфера%20синоним/правописание/>
7. Федоров А. В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности [Текст] / А.В. Федоров. — Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. — 64 с., с. 3
8. Функциональная музыка // Википедия. [электронный ресурс] — режим доступа — URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
9. Экономический словарь [электронный ресурс] — режим доступа — URL: <http://www.slovarus.ru/?di=175683>

3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСОБЕННОСТЬ РАЗВИТИЯ НЕРЧИНСКА НА РУБЕЖЕ XVII-XVIII ВЕКОВ КАК ФАКТОР БЛАГОСОСТОЯНИЯ СВЯТО-УСПЕНСКОГО МУЖСКОГО МОНАСТЫРЯ

Бушуева Елена Сергеевна

ст. преподаватель, соискатель, ФГАОУ ВПО БГУ, г. Чита

E-mail: ale@yandex.ru

Для Забайкалья, с его насыщенной историей, наступающий 2012 год, должен стать поистине знаменательным. Ровно 300 лет назад, 7 октября 1712 года, была построена и освящена первая, от Байкала и до берегов Тихого океана, каменная церковь. Небольшая монастырская церковь, возведенная во имя Успения Пресвятой Богородицы, воспринимается не только уникальным архитектурным и историко-культурным памятником, но и общепризнанным символом Забайкалья. Воссоздать события трехсотлетней давности, связанные с этой уникальной церковью, удалось лишь благодаря документам, хранящимся в фондах Государственного архива Забайкальского края. О некоторых неизвестных фактах из ее истории будет рассказано в данной статье.

Нерчинск на рубеже XVII—XVIII веков был крупным приграничным городом широко известным, как в стране, так и за ее пределами. Здесь с заключением первого русско-китайского мирного договора в 1689 году сложились благоприятные предпосылки для торгово-экономических отношений между сопредельными государствами — Россией, Китаем, Монголией. Нерчинск постепенно превращался в главный перевалочный пункт на «тысячеверстных путях» торговли с богатейшей Цинской империей. Прибыльность восточной караванной торговли раскрылась в первое же десятилетие (1689—1698 гг.), когда товарооборот, проходящий через Нерчинск, превзошел внешние обороты торговли России со странами Средней Азии и тем более с Западной Европой, осуществляемой через Псков, Тихвин, Смоленск, Архангельск [1, с. 174-201]

Из обширного ассортимента китайских товаров на российском рынке, как следует из архивных документов, неограниченным спросом пользовались дорогие шелковые ткани (камки «большой», «средней» и

«малой руки», атласы), а так же бархатные ткани разнообразных цветов и оттенков. Более дешевые сорта хлопчатобумажной материи: стаметы «большой», «средней руки», самец пестрый, дабы «большой руки» и «малой», байберка, тафта и пр., ввозились караванщиками в незначительном количестве. Зато время от времени их можно было купить в местах приграничного обмена, куда китайские и маньчжурские коммерсанты присылали свои товары, используя дипломатические поездки правительственных агентов.

Большое количество красивейшей импортной ткани шло местной Успенской монастырской церкви, о чем свидетельствуют старинные отписки: «да в каменную церковь на жертвенник на подклад под камку на покров вышел конец дабы красной» или же такая запись «да в ту же каменную церковь к местным иконам на пелену вышло конец дабы пестрой, на подклад конец дабы желтой, да на шитье шелку китайского скатного золотого» [2]. Беря за основу данные сведения, рассмотрим особенности изготовления церемониального облачения для священно- церковнослужителей Нерчинского Свято-Успенского мужского монастыря в первой четверти XVIII века (1712-1726 гг.)

В алтарной части каменной Успенской церкви, главного храма Свято-Успенского мужского монастыря, по уточнению вкладчиков-казначеев Григория Уткина и Федора Лоншакова, находилось особое помещение для хранения церемониального облачения священнослужителей называемое ризницей. К концу первой четверти XVIII века, небольшая комната ризницы превратилась во вместительную гардеробную, в которой уже разместились одиннадцать комплектов риз, предназначенных для проведения религиозных празднеств и обрядов, пять подризников и три епитрахилия. Висевшее здесь облачение православных служителей рознилось по принадлежности их носителей к тому или иному чину в церковной иерархии: дьякон, священник, настоятель монастыря. Знакомясь с содержанием монастырских описей, невольно удивляешься необыкновенной роскоши и, в некоторой степени, живописности одеяния духовных лиц. Большой выбор дорогой качественной ткани и богатых украшений помог простые силуэты их риз и подризников преобразить в торжественные наряды изысканной красоты.

Среди хранящегося в ризнице церковного облачения, нашлось место для длинной, доходящей до самого пола, одежды, внешне напоминающей античный хитон. Это так называемый стихарь, традиционное диаконовское облачение. Стихарь дьякона имел одно характерное отличие — широкий цельнокроеный рукав. Во всем

остальном он не уступал наряду священников. На его изготовление, как следует из текста описи, использовалась так же дорогая привозная ткань, отделка золотым позументом и даже модная вышивка жемчугом. Попробуем воссоздать внешний вид нескольких диаконовских одеяний из Успенской церкви начала XVIII века. Отличительная особенность первого стихаря — его упрощенно-спокойные формы, придающие фигуре церковнослужителя некую монументальность. Само платье сшили из тяжелого «бархату» насыщенного желтого цвета. Для оплечья использовали «бархат красный», отделанный «кругом оплечья» «галуном серебряным с золотом». Подзор подобрали, в унисон броскому колориту стихаря, из «камки цветной», а подклад оторочили «крашениной». Плотный и тяжелый бархат насыщенного цвета в немалой степени содействовал усилению впечатления от облика служителя церкви. Оформление второго стихаря отличалось еще большей помпезностью. Вместе с тем, при его изготовлении монастырские мастерицы смогли достичь более гармоничного сочетания ярких тонов — красного цвета камчатого стихаря с белым оплечьем и лазоревым подзором из такой же ткани. Спереди стихарь украсили вышитым из китайского жемчуга массивным крестом. К стихарю дополнительно приложили «поручники из атласу белого», которые по краям были декорированы «травками золотыми». Помимо них на поручнях имелись «нашитые двадцать колечек серебряных». Такой элемент декора, как «нашитые колечки серебряные», не был характерен для украшения ни светской, ни духовной одежды европейской части России, возможно, этот принцип был заимствован у представителей восточных цивилизаций.

У священников стихарь имел иной покрой. Он шился не с просторными рукавами, а с узкими. Оттого и по-другому назывался — подризник. В Успенской церкви хранилось пять разновидностей подризников, которые благодаря своим пышным объемам, удачному сочетанию дорогих тканей разной фактуры и оттенков, создавали ощущения торжественности и радости. Так, для платьев первого комплекта подризников выбрали атласную ткань «рудожелтого» цвета и скомбинировали ее с оплечьем из красивейшей узорчатой парчи изумрудно-зеленого оттенка с золотом. По окантовке оплечья пропустили опушку из остатков камки лимонного цвета. Этот эффектный наряд, выполненный в более сдержанной цветовой гамме, нежели одеяние дьяконов, был подбит подкладом из крашенины. На второй комплект подризников, как раз, и была израсходована вся ослепительно-яркая камка лимонного цвета, для опушки которой подобрали отменную вишневою парчу. Все это великолепие оттенял

подклад из белой дабы. Оригинальная комбинация материала наблюдалась и в третьем комплекте. В нем зеленые камчатые подризники, были украшены опушками из тяжелой атласной ткани «рудожелтого» цвета, оставшейся, по всей видимости, от шитья первого комплекта, и подбиты подкладкой из красной китайки. Следующий комплект был сшит полностью из желтой камки, только для опушки использовали камку контрастного красного цвета. Подол оторочили крашениной. Однако самым красочным, из вышеописанных комплектов, являлся пятый. Здесь платья подризников выполнили из «камчатой лазоревой» ткани. На отделку оплечья пустили «зеленую камку», а опушку смастерили из оставшихся кусочков «камки рудожелтой». Под тон оплечья подобрали и подкладку из зеленой дабы.

В ризницу вместились и протоиерейское облачение — епитрахиль. В «счетной описи» за 1729 год монах Григорий Уткин воспроизвел внешний вид двух пресвитерских одеяний. Одно из них было целиком сшито из белой парчи и обрамлено по подолу превосходным шитьем из «золотых и серебряных трав». По контуру оплечья протянули опушку из «лазоревой камки», гармонично сочетающуюся с цветом фелони. Впереди, красовались «девять серебряных пуговиц под золотом», что, по тем временам, было невиданной роскошью. Этот епитрахиль, являясь показным элементом одежды священника в виде передника, был подбит подкладкой из зеленой тафты. На другом иерейском облачении, выполненном из камки красной с черной опушкой, были пришиты «двенадцать серебряных пуговиц» правда «без позолоты».

Значительное место в ризнице отводилось под комплекты верхней одежды священников без рукавов, одеваемой ими во время богослужения или ризам. Первый комплект риз, выполненный из великолепной белой парчи, согласно требованиям моды того времени, был богато декорирован растительным орнаментом. По их тяжелому парчовому подолу шли «расшитые золотые и серебряные травы», в отдельных местах целиком перекрывающие фон ткани. Эти ризы вместе с вышеописанными епитрахильями и поручнями составляли праздничный целостный набор. Ради придания одеянию еще большей торжественности применили такой элемент декорирования, как вставки из дорогой узорчатой ткани. Поэтому для оплечья ослепительно-белых парчовых риз выбрали «красную парчу с золотым узором», которые по периметру обшили «широкими серебряными и узкими золотыми кружевами» виртуозной работы западноевропейских мастеров. При оформлении риз данного

комплекта использовали и такой сверхмодный элемент украшения, как вышивка жемчугом. «На заде» их, замечают казначеи-монахи, уместили вышитый «крест жемчужный с красным камешком по центру» (по всей вероятности, это был или рубин из Шерловогородского месторождения драгоценных камней, или молодой гранат из богатейших залежей самоцветов Борщевочного хребта). А спереди, уточняли они, была выложена «звезда жемчужная», вышитая «мелким русским жемчугом» с похожим «красным камешком в середине». Фигуры креста и звезды для вышивки жемчугом подходили идеально, так как для искусной работы требовался крупный и несложный в геометрическом плане узор. В завершении украшения риз «над жемчужной звездой» пришили «четыре пуговицы серебряные». Здесь следует пояснить, что такая роскошь, как цельная пуговица из серебра, была недоступна даже боярам и дворянам центрально-европейских городов страны. Им приходилось довольствоваться пуговицами либо обтянутыми парчой, либо оплетенными серебряной нитью. Стремясь сохранить царскую величественность убранств, подол риз церковных служителей подбили подкладкой из материала «камки лазоревой», нежнейшего оттенка.

Существовали и другие способы подчеркнуть богатство своего наряда. Визуального эффекта без труда добивались как за счет контрастного сочетания расцветок используемого материала, так и отделки золотым позументом. Именно таким вариациям отдали предпочтение при украшении двух других комплектов церковных риз. Один из них сшили из «камки травчатой соломянки» насыщенного красного цвета, для оплечья подобрали благородную ткань с узором — «бархат под золотом». Чтобы сохранить концентрацию произвольного внимания прихожан на красоте золотого оплечья, фелонь подбили подкладом из китайки такого же красного цвета. Тем не менее, классическое сочетание оттенков красного и золотого было неудачно нарушено «по кругу шедшей опушкой из камки лазоревой». Завершал композицию наряда «на заде шитый золотым позументом крест». Другой комплект риз был не менее экстравагантен, чем предыдущий. Ризы, выполненные из «камки соломянки травчатой черного цвета», скомбинировали со сдержанным в цветовой гамме оплечьем «соломянки травчатой синей» и едва заметной на их фоне опушкой из темно-зеленой камки. Со спины риза была украшена крестом, нашитым из золотого позумента, прекрасно контрастирующим с глубоким черным цветом ризы. При этом ее темный траурный колорит довольно выигрышно оттенялся подкладом из светлой китайки лазоревых цветов.

Хотелось бы обратить внимание и на такой прием в украшении одежды и одежды священников, в частности, как использование редких фактур и ярких расцветок дорогих китайских тканей. Данный принцип стал ведущим для создания остальных комплектов риз, которые выглядели ничуть не хуже вышеописанных. Представьте ризу ярко-алого цвета из «камки соломянки травчатой с репьями», обрамленную оплечьем из «белой камки соломянки травчатой» с подобранной в тон ризы и оплечья двухсторонней опушкой из «камки травчатой двоеличной». Это необычайно нежное сочетание цветовой гаммы, вызывающее радостное чувство, уравнивалось подкладом из черной китайки. Поистине празднично смотрелась и риза, сшитая из восхитительной «чешуйчатой байберки» лазоревой окраски, с оплечьем «желтого травчатого бархата». В этом варианте расцветку подкладочной ткани умело подобрали в тон ризы, чем достигли ощущения одухотворенности и чистоты.

Получается, что православная риза из монастырской Успенской церкви удачно сочетала в себе буйную игру красок дорогих восточных тканей, к тому же богато декорированных жемчугом, драгоценными и полудрагоценными камнями с изысканной роскошью европейских серебряных и золотых кружев. Обилие ткани и кружев на церковном облачении скрывало очертания фигуры священника, превращая его одеяние в непрерывную игру цвета, света и тени. Эта до мелочей продуманная комбинация деталей наряда помогла создать необходимый образ преуспевающего и могущественного, для здешних мест, восточно-христианской религии.

Традиция шить одеяние из дорогостоящей заморской материи колоритной цветовой гаммы сохранилась у служителей церкви даже после упразднения Нерчинского Успенского монастыря в 1773 году. Об этом может свидетельствовать сохранившееся в «Клировых ведомостях за 1846 год» описание нового «в сем году построенного» комплекта церковного облачения для священников. Он выглядел так: «новая священническая риза, из желтой парчи с золотом, с епитрахилем, поручнями, поясом и набедренником» [3]. Весь необходимый для проведения церковной службы набор был сшит из яркой, искрящейся на солнце, ткани, дополнительно украшенной «серебряными крестом и звездой, обшитыми газом». Утонченная вязь из нежного, прозрачного газа облегчала визуальное восприятие тяжеловесного парчового комплекта, придавая ему относительную легкость. Этот по истине царственный наряд был весьма ценным — «50 руб. 24 $\frac{1}{4}$ коп. деньгами серебром». Зная, что церковь не располагала такими средствами, можем предположить, что комплект

был пожертвован ей кем-то из богатых прихожан (чаще всего это были известные в крае купцы-меценаты или состоятельные потомки казаков-основателей).

Для того чтобы понять и оценить всю роскошь комплекта преподнесенного неизвестным лицом Успенской церкви в селе Монастырском, достаточно обратиться к описанию пожертвований Нерчинскому Воскресенскому собору, сделанных в тот же период времени. Так, купцом Петром Корякиным были пожертвованы в Нерчинской Воскресенской собор «риза и стихарь со всем прибором из полубархата фиолетового цвета, стоимостью 25 рублей серебром». Другой нерчинский купец Евграф Верхотуров в дар собору преподнес «ризу и стихарь со всем прибором из парчи желтого цвета, стоящие серебром 45 рублей». Особого внимания заслуживает подарок именитого купца, почетного гражданина города Нерчинска Петра Кандинского, от имени которого Воскресенскому собору была передана «риза для священнослужителей из шелковой материи черного цвета» по цене 13 руб. серебром [4].

Щедрые подношения монастырской Успенской церкви делались не только купцами, но и представителями других социальных групп: казаками, крестьянами, новокрещенными инородцами. К примеру, в журнале «Забайкальские епархиальные ведомости» за 1900 год имеется заметка о вынесении благодарности жертвователю — нерчинскому казаку Елисею Ивановичу Пешкову, который пожертвовал в монастырскую Успенскую церковь «одеяние на престол из атласной материи в 45 руб., покрывало на престол в 20 руб. и кропило с металлическою ручкою в 4 руб.». Следом сообщается, что «тот же казак Елисей Пешков пожертвовал в Бишигинскую Казанскую церковь, приписанную к монастырской Успенской церкви, ковчег на престол бронзовый золоченый с финифтевыми образами на 37 руб., подсвечник за 25 руб. и кадило медное, золоченое в 8 руб.». В общей сложности, только одним казаком Елисеем Пешковым было пожертвовано церкви разных предметов православного культа на сумму 139 руб. [6, с. 1] По тем временам, это были немалые деньги.

Осознать всю ценность роскошных даров, преподносимых прихожанами Нерчинской Успенской церкви, можно, лишь сравнив их с уровнем достатка священнослужителей Иркутского Кафедрального собора — главного храма огромной епархии, простирающейся от Иркутска до Нерчинска. В свое время, епископ Софроний, приемник преосвященного Иннокентия (Неруновича), открыто возмущался положением дел в епархии, в частности тем, что «в Иркутском Кафедральном соборе он не нашел не только ни одного архиерейского

облачения, но даже диаконовского стихаря, годящегося к служению». Ситуация в Иркутском Кафедральном соборе не изменилась и в середине XIX века. Последний настоятель собора обратил внимание на то, что в течение шести лет не видел, «чтоб кто-нибудь приложил сюда ризу или стихарь, или одежду на Престол». А в своем всеподданнейшем отчете Государю Императору за 1867 год отметил: «в Иркутский Кафедральный собор за истекший год было всех пожертвованый лишь на 8 рублей» [5, с. 155-156]

У зачинателей строительства Нерчинского мужского монастыря, ставших в последствие его служителями, имелись и мирские наряды, которые были еще роскошней, нежели их священнические ризы. Для сравнения вспомним церемонию заключения первого русско-китайского мирного договора 1689 года. Тогда 12 августа, в первый день встречи послов великих империй, все присутствующие искренне восхищались внешним видом «статных, солидных и очень богато одетых» представителей Российской стороны с «внешне спокойным», полным достоинства, поведением. Сохранилось живописное описание, произведенного впечатления на присутствующих русскими представителями, в дневнике иезуита-переводчика Жербилона: «Оба русских посла были очень богато одеты в кафтаны из золотой парчи и такие же золотые плащи, «отделанные темными соболями такой красоты, каких никогда не видел прежде». Однако, все это пышное убранство русских официальных лиц предназначено было свидетельствовать, о том, что «они представляют могущественное и богатое государство» [7, с. 163].

Теперь обратимся к описанию пожитков одного из строителей Нерчинского Свято-Успенского монастыря. Сохранились сведения, что в личном гардеробе инока Николая, «бывшего Успенского монастыря строителя», имелось несколько светских кафтанов. Один из них, «камчатый лазоревый на подкладке китайчатой с пятью пуговицами серебряными». Другой «кафтан холодный камки лимонзной (т.е. лимонного цвета)», на котором было пришито «10 пуговиц серебряных». Очень импозантно выглядел его третий шелковый кафтан «сам весь белый, а подклад китайки лазоревой с пухом бобровым, у него 4 пуговицы серебряные». Как видно, основным украшением всех дорогих кафтанов инока были шикарные литые серебряные пуговицы, которых у Николая в «казенном амбаре» насчитывалось почти на 200 золотников. Такого украшения верхней одежды не могли себе позволить в европейской части России даже весьма знатные вельможи, приближенные к монаршей особе. А «пух

бобра» в данном случае морского, привезенного с Камчатки, ценился дороже соболиного меха.

Стало быть, шикарные наряды инок, могущие соперничать исключительно с царскими платьями, подтверждали тот уровень, который был, достигнут Свято-Успенским монастырем, как в экономическом благосостоянии — Клондайк Даурии, так и в суверенности своего статуса от духовной власти любого уровня.

Список литературы:

1. Александров В.А. Россия на дальневосточных рубежах: (вторая половина XVII в.) — Хабаровск. — 1984.
2. ГАЗК Ф. 282. Оп.1. Д. 4. Л. 104 об., Л. 114 об., и пр.
3. ГАЗК Ф.282. Оп.1. Д.185. Л. 27 об.
4. ГАЗК Ф.282. Оп.1. Д. 875. Л. 10 об.
5. Иркутские епархиальные ведомости. № 11. 16 марта. — Иркутск: типография Окружного Штаба. — 1868.
6. Забайкальские епархиальные ведомости. Январь. № 2. — Чита: — 1900.
7. Яковлев П.Т. Первый русско-китайский договор 1689 года. — Москва: Академии наук СССР. — 1958.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

РИТМИЧЕСКАЯ И ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ В. МАЯКОВСКОГО «ОТ УСТАЛОСТИ»

Куксенко Софья Георгиевна

*аспирант, Астраханский Государственный Университет,
г. Астрахань*

E-mail: rittastein@gmail.com

В статье «Как делать стихи» В. Маяковский отмечал, что написанию стиха предшествует скандирование его ритма, то есть внутренняя организация стиха, его темп, зачастую возникает раньше текста: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помывчиваю быстрее в такт шагам. Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова» [2, с. 98]. Большинство стихотворений Маяковского написано акцентным стихом, где ритмичность определяется только счетом ударных слогов, количество безударных между ними неопределенно, а элементарной единицей ритма является слово, что делает его и смысловой и ритмической единицей. Например, стихотворение «От усталости», один из ранних текстов поэта, — чисто тонический, акцентный стих. В стихотворении восемнадцать строк, в семи строках по пять ударений в каждой, и этого количества достаточно для того, чтобы слух уловил ритмическую инерцию. Маяковский выделяет слова путем перебора ритма:

Дымом волос над пожарами глаз из олова
дай обовью я впалые груди болот.
Ты! Нас — двое. [1, с. 289]

Два строфических перебоя в середине текста и один в самом начале, в виде обращения, подчеркивают важные для поэта места: мутью озлобив глаза догнивающих в ливнях огней.

Сестра моя!

В богадельнях идущих веков... [1, с. 289]

В данном случае строфические перебои позволяют акцентировать внимание на обращениях. Для лирического героя Маяковского свойственна апеллятивность, в качестве потенциального адресата выступают предметы, зачастую акоммуникативные («Земля!», «Ты!», «Сестра моя!»), подобная диалогическая ситуация организует не только стихотворение «От усталости», но и многих другие («Мама, громче!», «Люди! Будет!», «Время! Хоть ты, хромой богомаз...»). Вместе с этим В. Маяковский часто применяет побудительные предложения, глаголы в повелительном наклонении («Дай исцелю...», «Послушайте!», «Читайте железные книги!», «Бросьте!», «Вспомни — за этим окном впервые...»). Активное использование императивных конструкций выполняет фатическую функцию [3, с. 36] и актуализирует связь лирического героя и читателя. В последних четырех строках стихотворения «От усталости» также отмечается ритмический перебой в виде изменения размера. В стихотворении используется перекрестная рифмовка, чередуются мужские и дактилические клаузулы. Использование разных ритмических окончаний придает стиху разнообразие звучания. Поэт часто использует неклассические, экспериментальные виды рифмы, например, перекидную составную, где конец первой строки рифмуется с концом другой и с началом третьей, или разнесённую, в которой рифмуется начало и конец одной строки с концом другой, что продиктовано его стремлением выделить значимое семантическом плане слово, поставив его в сильную позицию: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало» [2, с. 96]. Цепь рифм: «голову — олову», «позолот — болот», «ланями — дланями», «коней — огней», «сыщется — сыщица», «рог — дорог», — составляет «скелет» стихотворения «От усталости». Рифма «коней — огней» на первый взгляд проста, даже несколько примитивна. Однако если раскрыть смысловую многоплановость сочетания «конь — огонь», можно обнаружить символическую и мифопоэтическую корреляцию между частями рифмопары: огонь был посредником между миром богов и миром людей, конь зачастую выполнял ту же функцию. В русских сказках неоднократно встречается сравнение коня с огнем, также необходимо отметить соответствие этого образа индийскому богу Agni.

Обязательными атрибутами появления Коня-огня (чаще всего красной масти) в славянской, арабской мифологии и даже в индуизме становятся дым из ноздрей, искры из-под копыт, он обычно переносит героя в тридцатое царство. В стихотворении В. Маяковского образ «коней-огней» вписан в метафорическую картину, основными элементами которой являются «дым», «пожар», «глаза из олова», в свою очередь, эпитеты «ораненные», «окровавленный» ассоциативно связаны с семантикой красного цвета. Алый цвет, соотносимый с центральным образом «крови», становится концептуальную единицей, которая создает последовательную цепочку ассоциаций, обрастающую символическими коннотациями: война — безумие — смерть. Автор обращается к семантической рифме («рог — дорог»), значение которой раскрывается контекстуально. В древности во многих культурах рог представлял собой персонификацию сверхъестественной силы, плодородия, победы, но «окровавленный песнями», брошенный, он приобретает иное значение, скорее даже противоположную смысловую нагрузку, символизируя отчаяние, поражение:

В богадельнях идущих веков
может быть, мать мне сыщется;
бросил я ей окровавленный песнями рог.
Квакая, скачет по полю
канава, зеленая сыщица,
нас заневолить
веревками грязных дорог. [1, с. 290]

Отрывок объединен общим мотивами поиска (сыщется-сыщица) и пути во времени и пространстве (века, дороги). Маяковский применяет различные приемы звукописи в тексте, особое внимание уделяя ассонансам, созвучиям гласных звуков во всей строке и в ее конце:

Дымом волос над пожарами глаз из олова
дай обовью я впалые груди болот. [1, с. 289]

Образы в данном отрывке объединены общим признаком — некой протяженностью, длиной, долготой: дым, волосы, олово, представляющееся расплавленной, тягучей субстанцией. Нагнетание букв «о» дает усиление эффекта «долготы», «длины» а употребление множественного числа существительных показывает тягу к охвату большого пространства, может, целого мира, что, в принципе, свойственно Маяковскому. Поэт применяет аллитерацию, причем практически в каждой строке стихотворения: «Я прибегаю к

аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова...» [2, с. 96]:

Дым из-за дома догонит нас длинными дланями... [1, с. 289]

В этой строке подбор лексических единиц, объединенных одним семантическим признаком, в сочетании с применением аллитерации способствует созданию эффекта длины, продолжительности во времени и пространстве, как и в предыдущем фрагменте. Словосочетание «длинными дланями» представляет собой пример паронимической аттракции. Фонетически близкие слова, находясь рядом в строке, усиливают смысл друг друга и как бы синонимизируются в эстетических значениях. Маяковский подчеркивает не какое-то конкретное слово в строке, важное для него, а объединяет все слова строки в один общий образ, в действие. Применение аллитерации в данном случае способствует смысловому сцеплению лексических единиц в строке и в тоже время служит для эстетического оформления стиха. В последней строке стихотворения Маяковский снова применяет аллитерацию:

Веревками грязных дорог. [1, с. 290]

Здесь он использует аллитерационный [р]. Благодаря подбору лексических единиц, возникает ассоциация со знакомым выше эффектом продолжительности во времени, пространстве, длительности действия.

Маяковский использует различные приемы звуковой организации текста (перебои ритма, аллитерации, ассонансы), имеющие не только стилистическую и эстетическую направленность, но и содержательную.

Список литературы:

1. Маяковский В. Как делать стихи? Собр. соч. в 12 томах. Т. 12. М., 1978. — 415 с.
2. Блок А., В. Маяковский, С. Есенин. Избранные сочинения/ Вступительная статья О.П. Смолы. — М.: Худож. лит., 1991. — 702 с.
3. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — 464 с.

ФАНТАСТИКА КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ ОСОБОГО ПСИХОЛОГИЗМА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТЕЙ В.Ф. ОДОЕВСКОГО)

Сытина Юлия Николаевна

*аспирант, Московский государственный областной университет,
г. Фрязино Московской области
E-mail: yulyasytina@yandex.ru*

Все свои фантастические повести В.Ф. Одоевский создавал в 1830-е годы. Для русской литературы это время расцвета романтизма и зарождения реализма, золотой век русской романтической повести. Развитие прозаических жанров отражает стремление русского общества к самопознанию и самосознанию, всё нарастающий интерес к окружающей действительности, к реальному человеку. «<...> найдите нам повесть здесь, около нас. А не на Кавказе, не из жизни людей великих <...>. Спасите нам событие, выдвиньте характеры, разоблачите чувства: вот где повесть, вот где её тайна» [1, с. 123—124] — призывал писателей «Московский наблюдатель».

Появляется жанр светской повести, посвящённой теме большого света и современному писателям светского человека. Люди того времени проникают и на страницы фантастических произведений, в которых сверхъестественные элементы служат средством для выражения напряженной духовной работы.

Так, для Одоевского фантастика превращается в способ создания особого психологизма, помогающий проникнуть в глубины человеческой души. В его произведениях важны не события как таковые, но их отражение в сознании героя, воздействие на него. Писателя не интересовали вопросы, связанные с «торжеством или битвой сил материальных между собою, как, например, троян и греков», поскольку он был убежден: «Ныне предметом поэмы может быть лишь герой, побеждающий или сражающийся духовною силою» [3, с. 88].

Такое «духовное сражение» принимает герой повести «Сильфида». Михаила Платоновича, как и многих других романтических героев, отличает недовольство жизнью и своей ролью в ней, разочарование и хандра. Ни наука, ни чтение книг не могут удовлетворить метущийся в беспорядочных поисках дух. Героя мучит сознание собственной ничтожности, то, что он «кончил свой карьер» [3, с. 137], прожил жизнь впустую, ничего не добившись и не

создав. Тоска по пище духовной, с одной стороны, и безверие, полная оторванность от основ православия — с другой, сознание собственной посредственности и неспособности к созиданию в сочетании с неоправданными, огромными амбициями – всё это приводит героя в отчаяние и постепенно доводит до помешательства. Толчком к сумасшествию Михаила Платоновича стали книги его дядюшки — сочинения алхимиков и кабалистов. Воображение героя «поразили гигантские замыслы средневековых мудрецов, их вера в возможность достигнуть „до последних пределов человеческой силы“» [5, т. 2, с. 71] Его мечты и амбиции расцветают под влиянием этих «мудреных книг» [5, т. 2, с. 71]: «Я предопределен быть свидетелем великого таинства природы и возвестить его людям, напомнить им о той чудесной силе, которая находится в их власти и о которой они забыли; <...> Так, мой друг, я предназначен к великому в этой жизни!...» [2, с. 140] — пишет он своему другу.

Но друг Михаила Платоновича — «очень благоразумный человек» [2, с. 147] — считает его мечты «бреднями» [2, с. 145] и устраивает жизнь «этого сумасшедшего» [2, с. 145] в соответствии со своими представлениями о счастье. Он излечивает безумца «бульонными ваннами» и женит на хорошенькой соседке. Романтический герой тяжело переживает утрату своего волшебного мира. Он не благодарит, но горько упрекает «благоразумного человека»: «Ты очень рад, что ты, как говоришь, меня вылечил, то есть загрубил мои чувства, покрыл их какою-то непроницаемою крышкой <...> я с отчаянием вспоминаю то время, когда, <...> прелестное существо слетало ко мне из невидимого мира, когда оно открывало мне таинства, которых теперь я и выразить не умею, но которые были мне понятны...» [2, с. 146-147].

В этой повести Одоевский показывает хрупкость мечты и болезненность веры, зяждущихся не на прочных основах религии, но на иллюзорных, апокрифических книгах, которые способны разбудить душу человека и увлечь её в мир прекрасного, но не могут дать твёрдой, жизнестойкой опоры, просветления и покоя. Одоевский писал Е.П. Ростопчиной о различных мистических и неохристианских учениях как о том, что «изобретено людьми, которых тревожило беспокойное внутреннее чувство и которые, не следуя единому узкому пути, забрели в лабиринт безвыходный!» Тогда как, пишет он далее, существует только «один путь к душевному спокойствию, к истинной силе, к высокому наднебесному состоянию духа <...>: Вера!» [6].

Но это слово «смешно гордому человеку XIX века» [2, с. 230], ни во что не верящему и превыше всего ставящему разум. Трагедия

такого бездуховного существования показана Одоевским в повести «Косморам». Эта повесть — своего рода эксперимент над современным Одоевскому «гордым человеком XIX века» [2, с. 230], отвергающим все, что выходит за рамки объяснимого. И вот такой человек сталкивается с потусторонним миром и «тщетно в усилиях разума» ищет средства выпутаться из расставленных ему «таинственных сетей» [2, с. 215].

Персонажа этой повести, Владимира Петровича, роднит с Михаилом Платоновичем особая предрасположенность к нервным расстройствам: «философские размышления» [2, с. 222], «сплин», «байроническое расположение духа» [2, с. 218]. Но, в отличие от героя «Сильфиды», легко и радостно погрузившегося в мир мечты, Владимир Петрович «нежданно и почти против <...> воли» оказывается сопричастным «к явлениям *другой*, или, лучше сказать, *посторонней* жизни». Он долго отказывается принять за правду свои видения и приписывает их то «расстроеным нервам» [2, с. 221], то «животному магнетизму» [2, с. 243].

Повествование заканчивается трагической развязкой и страшным наказанием «гордого человека XIX века». За бездуховную жизнь, «порожденную умственной кичливостью» [2, с. 230], за гордость — «чашу, в которую влиты все грехи человеческие» [2, с. 229], за желание смерти мужа возлюбленной — за эти грехи Владимир Петрович сам становится орудием наказания в мире земном: «<...> я боюсь встретиться с человеком, ибо всякий, на кого смотрю, занемогает; боюсь любоваться цветком — ибо цветок мгновенно вянет пред моими глазами <...>» [2, с. 250]. Но герою даны «слезы чистого, горячего раскаяния» [2, с. 251], и он может, «откинув гордость», «со смирением» осознать «все безобразие» своего сердца [2, с. 251]. «В уединении и сосредоточенном размышлении надлежит ему понять свое теперешнее положение и уразуметь свое назначение» [5, т. 1, с. 406].

Одоевский сочувствует таким раздвоенным, отравленным веком, но всё же ищущим героям, вкладывает в их уста часть своих собственных горьких раздумий и наблюдений. Но наиболее близкий самому Одоевскому тип — это его ученые чудаки — Ириней Модестович Гомозейко, дядюшка рассказчика из второй части Саламандры, граф Валкирин из «Орлахской крестьянки», Фауст из «Русских ночей». Они живут в каком-то особенном мире и с негодованием относятся к светским страстям и интересам: «ничто столько не удаляет человека от внутренней, таинственной, настоящей его жизни, ничто его столько не делает глухим и немым, как картина

этих мелких страстишек, мелких преступлений, которая называется политическим миром...» [2, с. 188]. Чудаки восстают против грубого рационализма и житейской логики, окутывают жизнь таинственной завесой, скрывают свои истинные взгляды за неоднозначными, полушутливыми, полусерьёзными и порою полными мистицизма суждениями. Хотя образ мыслей этих героев близок самому Одоевскому, необходимо учитывать, что «существуют определенные границы, далее которых он не шел в своей мистике» [5, т. 2, с. 99], и поэтому нельзя всецело приписывать писателю мистическое настроение таких героев.

Над этими чудаками, как и над всеми ищущими героями Одоевского, смеются люди «благоразумные». Их ограниченное самодовольство и посредственность не в силах подняться выше житейских интересов и материальных ценностей. Одоевский, хотя и жестоко иронизирует над «благоразумными» людьми, не испытывает к ним того гордого презрения, которое так характерно для писателей-романтиков. Более того, даже «благоразумные» герои Одоевского не так однозначны, как кажется на первый взгляд. Так, доктор Бин, герой повести «Косморама», хотя и не подозревает о существовании иных миров и кажется образцом «спокойствия» и «пошлости», но играет важнейшую роль в жизни Владимира Петровича — именно он дарит герою роковую игрушку и остается «верен» ему до конца, не страшась его пагубного влияния.

Наряду с «благоразумными» героями, носителями циничной и беспринципной идеологии XIX века являются люди умные и талантливые, но лишённые веры, отравленные светом и рационализмом. Так, в образе графа, в повести «Косморама», Одоевский попытался философски осмыслить психологию одаренного, но низкого и безбожного человека, сеющего вокруг себя только зло и ведущего всех окружающих людей к нравственной гибели. А в образе рассказчика второй части «Саламандры» Одоевский изображает убежденного скептика и «материалиста» [2, с. 189], который даже после столкновения с привидением отказывается поверить в потусторонние явления.

Но каким бы ни был герой Одоевского, ученым ли чудаком, разочарованным молодым человеком, благоразумным скептиком и материалистом, в нём всегда чувствуется некая раздвоенность. С одной стороны, даже убеждённый материалист не в силах до конца «отвертеться от поэзии» [5, т. 2, с. 305] жизни, а с другой — даже самоуглублённый учёный чудака не свободен от мнений света и не может явно и открыто говорить о своих взглядах.

При помощи фантастики в ряде образов писатель показывает трагедию «гордого» человека XIX столетия, который хотя и смеётся над верой, но не в силах вовсе заглушить высокие порывы души светскими развлечениями. Такой человек слаб и несовершенен, душу его разъедает внутреннее безволие, отсутствие гармонии с самим собой и с окружающим миром, неполнота жизни. А.А. Григорьев писал: «Одна сторона всеобщей болезни, отмеченная Гоголем и Одоевским, — это власть творимой силы множества над всяким и каждым, несмотря на демоническую силу личности; но в каждой личности отдельно таится еще злой и страшный недуг безволия или, точнее сказать, рассеяния сил, потерявших в человеке центр, точку опоры» [2, с. 21]. Именно в утрате такой внутренней опоры видел Одоевский главную болезнь и трагедию человека XIX столетия. И единственным лекарством, «единым узким путём» [6] к душевному и духовному просветлению он считал Веру.

Список литературы:

1. Московский наблюдатель. Журнал. М. 1835.
2. Одоевский В. Ф. Записки для моего праправнука. М.: Русский мир. 2006.
3. Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М.: Современник. 1982.
4. Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2-х т. М.: Художественная литература. 1981.
5. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Кн. В.Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель: В 2 т. М. 1913.
6. Турьян М. А. Владимир Одоевский и Лермонтов: К истокам религиозных споров // Электронный ресурс: books.imhonet.ru

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ЦИКЛА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 50-х – НАЧАЛА 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Фуникова Светлана Васильевна

*канд. филол. наук, ассистент кафедры русского языка и
межкультурной коммуникации международного факультета БелГУ,
г. Белгород*

E-mail: funikova.s@mail.ru

В предреформенный период русская литература стала ареной политической борьбы. В обстановке дискуссий по ключевым вопросам современности и ближайшего будущего, в рамках эстетики «натуральной школы» необычайную популярность приобрел очерк. Изначально неприязательный жанр журналистской периодики, став творческой лабораторией становящегося реализма, вышел на авансцену литературной жизни. Такие писатели, как Тургенев, Гончаров, Салтыков-Щедрин, Толстой, во многом определившие направление литературного процесса второй половины XIX века, выступили с очерковыми циклами, отразившими самые актуальные проблемы российской действительности.

«Записки охотника» и «Губернские очерки» стали событиями в литературной и общественной жизни, повлияли на литераторов-современников, способствовали становлению и развитию общественного сознания.

Уже в 1847 году И.С. Тургенев опубликовал на страницах журнала «Современник», который только что перешел в руки Некрасова, в разделе «Смесь» первый очерк «Хорь и Калиныч». Редакция журнала не предвидела такого успеха, который выпал на долю небольшого произведения.

Успех очерка «Хорь и Калиныч», как, впрочем, и других произведений, которые вышли отдельной книгой под названием «Записки охотника», был исключительным. Книга принесла Тургеневу славу. Он стал восприниматься современниками как писатель, наиболее полно отразивший быт и нравы крестьянско-помещичьей России. Появление такого произведения было настолько новым для литературы, что, например, Белинский назвал рассказ «Хорь и Калиныч» «пьеской» [1, VIII, с. 110], хотя никаких диалогов, драматических коллизий и сцен в нем не наблюдается. В.Г. Белинский с восхищением отзывался обо всех произведениях, входящих в «Записки охотника»: «Если не ошибаюсь, ваше призвание наблюдать действительные явления

и передавать их, пропуская через фантазию, но не опираться только на фантазию... не только «Хорь», но и «Русак» (первоначальное название рассказа «Петр Петрович Каратаев» — С.Ф.) обещает в вас замечательного писателя в будущем» [1, VIII, 118]. Некрасов писал И. Тургеневу, что его рассказы «сделали такой же эффект, как романы Герцена и Гончарова» [10, с. 486]. Некрасов активно поощрял творческие эксперименты Тургенева: «В самом деле — это настоящее ваше дело, я рад за вас и за «Современник» — на такую отличную дорогу вы попали» [Там же, с. 487].

Впрочем, некоторые литераторы в определении исторического значения «Записок охотника» пошли еще дальше. Так, Гончаров не только считал, что именно этой книгой Тургенев воздвиг себе прочный памятник, но и был уверен, что дальше Тургенева пойти в этой области уже невозможно, что его призвание — очерк, а не роман, что он более склонен к эпически спокойному повествованию: «Если смею выразить вам взгляд мой на ваш талант искренно, — пишет он, — то скажу, что вам дан нежный верный рисунок и звуки, а вы порываетесь строить огромные здания или цирки и хотите дать драму... Скажу очень смелую вещь: сколько вы ни пишете ещё повестей и драм, вы не определите вашей «Илиады», ваших «Записок охотника»: там нет ошибок; там вы просты, высоки, классичны, там лежат перлы вашей музыки: рисунки и звуки во всем их блистательном совершенстве» [2, с. 260]. Известно, что Гончаров — автор книги очерков «Фрегат «Паллада» — считал Тургенева непревзойденным мастером очерка.

Лев Толстой невольно признал первенство Тургенева-очеркиста, когда (о чем свидетельствует запись в дневнике) работал над рассказом «Рубка леса»: «Читал «Записки охотника» Тургенева, и как-то трудно писать после него» [9, с. 170]. Неудивительно, что когда «Рубка леса» была написана, в этом рассказе сразу обнаружили следы воздействия тургеневской книги. Толстой сам почувствовал это и решил посвятить свой рассказ автору «Записок охотника». А Некрасов, ознакомившись с рассказом Толстого, писал Тургеневу 18 августа 1855 года: «В IX номере «Современника» печатается посвященный тебе рассказ юнкера «Рубка леса». Знаешь ли ты, что это такое? Это очерк разнообразных солдатских типов... И как хорошо! Форма в этих очерках совершенно твоя, даже есть выражения, сравнения, напоминающие «Записки охотника», — а один офицер, так просто Гамлет Щигровского уезда в армейском мундире» [5, с. 236].

«Записки охотника» И. С. Тургенева создавались с перерывами на протяжении пяти лет (1847—1852) и были закончены накануне полного поражения России в русско-турецкой войне. То есть данное произведение

вписывается в так называемое «мрачное семилетие» — последние годы царствования Николая I.

Высокие оценки современников в литературных кругах и простых читателей вызвали опасения правительства, которое, безусловно, понимало антикрепостнический характер, казалось бы, безобидных очерков. Гром разразился в 1852 году, когда Тургенев написал некролог о скончавшемся Гоголе. Желая раскрыть общественный смысл этой утраты, автор «Записок охотника» написал статью и отдал её в редакцию «Петербургских ведомостей». Он признавался друзьям, что плакал навзрыд, когда писал этот некролог.

М. Е. Салтыков-Щедрин на литературную арену выступил практически в одно время с Тургеневым. В 1848 году в журнале «Отечественные записки» он опубликовал повесть «Запутанное дело» под псевдонимом С...в, но эта хитрость была разгадана в министерстве внутренних дел, где служил молодой чиновник. В ней он с художественной убедительностью и конкретностью показал жестокость социальных противоречий крепостнической России. Салтыков исследует «запутанное дело» общественных отношений, положение, в котором находится человек, принадлежащий к низам. Писатель противопоставляет замученного и страдающего от голода и холода «бедного человека» — «сытому господину». Николай I, познакомившись с сюжетом повести, был взбешен и сделал вывод о «вредном направлении» «Запутанного дела». Откликов на эту повесть в печати не было, так как Салтыков сразу же был арестован и выслан из Петербурга. Вспоминать о «Запутанном деле» было опасно даже в переписке, так как все знали, что по распоряжению царя письма подвергаются перлюстрации. По этому поводу С. А. Макашин замечает: «Успех повести у современников, его характер и масштабы скрыты от нас. Чтобы определить их нужно догадываться и делать выводы из более поздних отзывов и высказываний. Их мало, но зато они исходят от таких людей, как Добролюбов и Чернышевский» [4, с. 269].

В августе 1856 года в «Русском вестнике» под псевдонимом Н. Щедрин начинают печататься «Губернские очерки», чрезвычайно быстро приковавшие к себе общественное внимание. Надо отметить, что «Записки охотника» И.С. Тургенева и «Губернские очерки» М.Е Салтыкова-Щедрина создавались не в одно время и по-разному освещают предреформенную действительность в различных социальных аспектах. Можно сказать, что Н. Щедрин продолжает дело, начатое И. С. Тургеневым, только немного в ином ракурсе. Так, у И. С. Тургенева — изображение дворянско-крестьянской провинции с её обитателями, у М. Е. Салтыкова-Щедрина — провинция под властью чиновничьей

иерархии. Эти два произведения настолько глубинно и ново осветили русскую жизнь, что во многом воздействовали на проведение реформы 1861 года.

Русская литература не знала такого случая, когда бы два небольших произведения не романного, а очеркового жанра во многом изменили сознание русской общественности. Эту картину, безусловно, дополнили «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого, показавшие патриотизм народа и разложение офицерства в русской армии. То, чего не сделал ни один роман, удалось сделать поистине новому нарождающемуся жанру очерка.

Важно отметить, что каждый из писателей в своих произведениях отражает разные стороны жизни русского общества. В 50-е годы XIX века, например, все литературные круги были единодушны во мнении, что «Губернские очерки» Щедрина знаменуют новый этап в развитии русской литературы. М. Е. Салтыков внес свою долю в «обличительную литературу», так как «Губернские очерки» показали иную социальную степень обличения, более жесткую и бесстрашную и определили дальнейшую литературную жизнь Салтыкова-сатирика. И если И. С. Тургенев в «Записках охотника» изобразил народнопоэтическую Россию, используя более мягкие краски пера, то М. Е. Салтыков-Щедрин, только что освободившийся из-под надзора и возвратившийся из ссылки, доходит до гиперболизированных приемов по раскрытию реальной действительности, используя иронию, переходящую в сарказм. Различие объектов художественного изображения определило отличную поэтику книг писателей.

«Губернские очерки» М. Е. Салтыкова-Щедрина создавались практически на одном дыхании (1856-1858) под влиянием впечатлений восьмилетней ссылки в Вятке. Провинция многому научила писателя. Буквально в год окончания написания «Записок охотника» М.Е. Салтыков-Щедрин писал в одном из писем: «Да, провинциальная жизнь — великая школа, но школа очень грязная, и я отдал бы половину всей моей остальной жизни, чтобы хоть этою ценою откупиться от этой школы, полной клеветы и оскорблений [7, XVIII, с. 127]. И далее: «Но Вятка имела на меня и благодетельное влияние: она меня сблизила с действительной жизнью и дала много материалов для «Губернских очерков» [7, XVIII, с. 312]. Эти впечатления быстро ложились под перо писателя.

Провинциальная действительность изображается Салтыковым точно, колоритно, детально. Перед читателем проходят все ступени провинциального чиновничества того времени: от подъячих, орудующих в уездной глуши, до начальствующих в губернии «сановников» — генерала Голубовицкого и князя Чебылкина. Также писатель создал яркие

образы представителей дореформенного купечества, отразил полное бесправие народа, в особенности крестьянства, ежечасно подвергающегося жесточайшим издевательствам, грабежу и насилию.

Н.Г. Чернышевский, в свою очередь писал: «Давно уже не являлось в русской литературе рассказов, которые возбуждали бы такой общий интерес, как «Губернские очерки» Щедрина, изданные Салтыковым. В них очень много правды — очень живой и очень важной» [8, с. 57].

Не менее лестную оценку очеркам дал Н.А. Добролюбов: «В массе народа имя г. Щедрина, когда оно делается там известным, будет всегда произносимо с уважением и благодарностью» [8, с. 145].

А.В. Дружинин также хвалил «Губернские очерки» и искал в них новые достоинства: «Наш автор умеет провести... одно честное и доброе лицо — это лицо истина, не отвлеченная и сухая, а живущая своею жизнью и наполняющая собою все части рассказа» [8, с. 163].

Однако И.С. Тургеневу очерки не понравились, он не почувствовал в них новизны. З.Т. Прокопенко интерпретировала реакцию Тургенева в своей монографии [6]: в «Губернских очерках» Салтыков выступил как писатель-демократ, а Тургенев смотрел на его очерки с дворянских позиций. Его эстетическое чувство было оскорблено суровой правдой жизни. Он нашел в них «грубое глумленье», «топорный юмор», «вонючий канцелярской кислятиной язык». Для автора «Записок охотника» это «вещи пряные и грубые». И если все это может иметь успех, то, по его мнению, писать уже незачем и он, Тургенев, должен удалиться от литературы: «Пусть публика набивает себе брюхо этими пряностями...» [11, с. 92]. Но в дальнейшем личное знакомство писателей и популярность «Губернских очерков» в литературной среде изменят мнение Тургенева о творчестве Салтыкова.

Несмотря на похвалы и обстоятельные рецензии критиков, подмечавшие все новые и новые достоинства «Губернских очерков», Салтыков не получил полного удовлетворения. Он желал видеть свои очерки на страницах «Современника», редактором которого был Некрасов. Но, доверившись мнению Тургенева, Некрасов сам не ознакомился с новым произведением и публикация «Губернских очерков» не состоялась. Только спустя некоторое время, когда очерки Салтыкова опубликовал журнал «Русский вестник» под редакцией Каткова, Некрасов понял, какой ущерб нанес своему журналу и престижу редакции, отклонив «Губернские очерки». И по возвращении из-за границы летом 1857 года сделал попытку привлечь Щедрина в «Современник». В результате этого, в журнале был опубликован рассказ «Жених». Но Некрасов пока ещё не понял и не оценил по достоинству талант Салтыкова-Щедрина. С.А. Макашин полагает, что «над теоретическими

представлениями Некрасова об искусстве сильно тяготели тогда эстетические взгляды Тургенева, Дружинина, Боткина, враждебных той «утилитарной» эстетике, которую в ту пору провозглашал Салтыков» [4, с. 487].

Вообще, 50-е годы XIX века в истории России представлены временем, когда старый уклад ещё не разрушился, а новое только начинало зарождаться. Поэтому и точки зрения на путь развития России у каждого из писателей были свои. Так, И.С. Тургенев считал, что будущее за дворянской интеллигенцией, которая сможет с помощью своего образования и знания истории, опираясь на запад, создать великую державу. В противовес точке зрения И.С. Тургенева, М. Е. Салтыков-Щедрин считал, что поставить Россию на новый путь развития сможет только средний класс, а именно буржуазия. Он уповал на то, что дворяне «сделали своё дело», теперь они остаются в «прошлых временах», на их смену идет класс денежного мешка, который может работать, строить и созидать. Лирическое должно отойти на второй план, уступив место реальному. Поэтому «в сборниках этого времени господствует стихия очеркового «импрессионизма». Социальная неустойчивость общественных отношений в России, нарастающий процесс распада сословных миров, замыкавших существование человека в узких пределах бытия, ощущение безграничности этих пределов — таково состояние мира в России накануне революционной ситуации 1861 года. Поэтому «галереи», «этажи», «рубрики», «разделы», характерные для физиологического очерка, пошатнулись в самой действительности. Возникла потребность на все в мире посмотреть заново, взамен утраченных в движении истории связей между людьми найти новые. Возрождение очеркового цикла в его новом специфическом качестве, позволявшем схватывать целое в более утонченных формах, связывающих внешне разорванные, иногда далекие друг от друга явления бытия. На этой исторической почве, в сущности, выросал, с одной стороны, оригинальный жанр «полифонического» романа Достоевского, с другой — эпос «Войны и мира» Толстого.

Изучаемые произведения мы определяем как циклы, но которые одновременно вмещают в себя всевозможные «записки», «сценки», «картинки с натуры», «повести», «отрывки из писем». Произведения также отчетливо ориентированы на традиции путевого очерка: в них на первый план выдвигается автор, который ведет за собой читателя; автор — наблюдатель и свидетель событий. Везде автор предстает как полномочный представитель своей нации, как русский человек, а его путевые впечатления ориентированы на определенного адресата — современного русского читателя.

В простом русском человеке Тургенев видит «зародыш будущих великих дел, великого народного развития» [11, с. 278-279]. Пребывание за границей и революция 1848 года (которая отозвалась у нас политическим процессом по делу кружка Петрашевского, жестокой реакцией в годы «мрачного семилетия») обострили социально-политическое восприятие Тургеневым не только западноевропейской, но и русской действительности. Если Тургенев наблюдал за происходящим со стороны, то Салтыков непосредственно столкнулся лицом к лицу с несостоятельностью правящего строя. Самые сильные и тяжелые впечатления Щедрина во время ссылки в Вятку были связаны с набором ополчения во время Крымской войны. Он вспоминал впоследствии: «...отечество продавалось всюду и за всякую цену. Всякий спешил как-нибудь поближе приютиться около пирога, чтоб нечто урвать, утаить, ушить, укротить, усчитать и вообще, по силе возможности, накласть в загорбок любезному отечеству» [8, XI, с. 170]. Война воспринималась писателем как величайшее народное бедствие. Наступивший к концу войны острый политический кризис самодержавно-крепостнического строя заставил Салтыкова активно участвовать в общественной борьбе.

Неизбежность серьезных перемен становилась очевидной. Правящая верхушка, подталкиваемая страхом перед крестьянскими волнениями, оказалась вынужденной приступить к проведению реформ по отмене крепостного права «сверху», чем ждал, пока оно начнет само себя уничтожать «снизу». Правительство Александра II дало почувствовать, что видит необходимость некоторых уступок. И «Губернские очерки» косвенно повлияли на проведение реформ, так как после их появления сам царь и его семья, видя, как Щедрин ярко изобразил полное бесправие народа, ежечасно подвергающегося жесточайшим издевательствам, грабежу и насилию, отозвались о них положительным образом. Александр II радовался появлению таких произведений в литературе, действительность которых изображается точно и колоритно, с множеством подробностей жизни всех сословий провинциального царского чиновничества.

Рост демократических тенденций в литературе сопровождается ростом популярности очерка, который становится ведущим жанром в творчестве многих писателей благодаря своей краткости и мобильности, позволявшим обращаться к самым злободневным темам и проблемам. Так, например, творческим результатом участия Л.Н. Толстого в обороне Севастополя стали «Севастопольские рассказы», ставившие одним из замечательных достижений русской литературы и подготовившие «Войну и мир». Ф.М. Достоевский, осужденный на каторжные работы за участие

в кружке М.В. Петрашевского, по возвращении публикует «Записки из Мертвого дома».

В 60-е годы XIX века целая плеяда даровитых писателей уже работала над изучением и изображением крестьянства как целого, как среды. Салтыков указывал на то, что вся «молодая литература» занята тем же вопросом, движется в том же направлении. К этой «молодой литературе» относились Н.Г. Помяловский, Ф.М. Решетников, многие другие писатели демократического направления, среди которых первое место принадлежало Г.И. Успенскому. Целостная картина современной жизни возникает в их циклах очерков: «Очерки бурсы», «Подлиповцы», «Нравы Растеряевой улицы». Картина человеческой нужды дана в многочисленных и надрывающих душу подробностях.

Можно сказать, что классики русской литературы, снискавшие себе мировую известность, так или иначе обращались к очерку. В отдельных очерках и циклах они осваивали все сферы национальной действительности: крепостное право, судопроизводство, жизнь крестьян и помещиков, государственная система, война, женский вопрос... Литература, по словам А.И. Герцена, стала «единственной трибуной, с высоты которой народ заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести. Влияние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные другими странами Европы».

Список литературы:

1. Белинский В.Г. Собр. соч. в 9 тт, Т. 7 — М.: «Художественная литература», 1981. — 568 с.
2. Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1952, Т. 8. — С. 260.
3. Макашин С. Примечания // М.Е. Салтыков-Щедрин. Собр.соч. в XX т. Т., Т. 2. — М.: «Художественная литература», 1965. — 559 с.
4. Макашин С.А. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850-1860 гг. Биография. — М.: «Худож. литература», 1972. — 600 с.
5. Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. — М., 1952, Т. 10. — С. 236.
6. Прокопенко З.Т. М.Е. Салтыков-Щедрин и И.А. Гончаров в литературном процессе XIX века. — Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1989. — 224 с.
7. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20-ти томах. — М.: Худож. литература, 1965-1977.
8. Салтыков-Щедрин М.Е. в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. — М.: Худож. литература, 1975. — 404 с.
9. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. — М. — Л., 1976, Т. 46. — С. 170.
10. Тургенев И.С. в русской критике. — М.: Гослитиздат, 1953. — 578 с.
11. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми томах. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963-1968, Т. 1. — С. 278-279.

4.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА МУЖЧИНЫ В УКРАИНСКОЙ ПОСТМОДЕРНОЙ ПРОЗЕ

Ерёменко Оксана Романовна

*канд. филол. наук, доцент СумГПУ им. А.С.Макаренка,
г. Сумы, Украина*

Кобылякова Анна Валериевна

*магистрант СумГПУ им. А.С.Макаренка, г. Сумы, Украина
E-mail: gankob@gmail.com*

Проблема гендерной идентичности в украинском культурном сознании обострилась в конце XX века вследствие тотального идентификационного кризиса, который наиболее последовательно проявился в литературе конца 80-х — начале 90-х годов, предопределив депрессивно-истерический дискурс подавляющего большинства литературных произведений того периода. Ситуация «культурного шока», в которой оказалось коллективное сознание, спровоцировала глобальную переоценку всех идентификационных ориентиров — культурных, национальных, творческих, личностных и т. д., — актуализировав в украинской постмодернистской прозе проблему поисков личностью собственного места в гендерно маркированном социуме.

Изучением особенностей украинской постмодернистской литературы, в частности, гендерных аспектов последней, занимались такие ученые: Б. Бегун, Т. Гундорова, Н. Зборовская, С. Павлычко, И. Старовойт, Р. Харчук и др.

Однако, в современном литературоведении еще не было осуществлено анализа особенностей конструирования гендерной идентичности мужчины в украинской прозе. На заполнение этой лакуны и направлена наша статья.

Целью исследования является выделение основных тенденций художественного осмысления образа мужчины в произведениях украинских прозаиков-постмодернистов.

Сущность постмодернизма как особой парадигмы мировоззрения предусматривает обостренное внимание писателей к проблемам различных субкультур. Как отмечает В. Агеева: «Постмодернистский отказ от универсализма приводит к пониманию культуры как гармоничного единства нетождественного. Каждая грань этого единства самоценна, но и необходима для универсума» [1, с. 18]. Такой контекст

предполагает ситуацию, когда «подчиненное» начинает «молвить» [6, с. 540]. В современной культуре отчетливее проявляются голоса маргинализированных культур — не-белых, не-мужских, не-гетеросексуальных и т. п. Особенно мощно и властно заявляет о себе во второй половине XX века женский голос, провозглашая феминизацию человеческой культуры, из которой веками вычеркивались женские ценности.

Трансформация роли и места женщины в обществе не могла не повлиять на традиционный мужской образ жизни (ориентированный на независимость, достижения, доминирование), поскольку «чисто мужские достоинства и ценности (мужество, сила, отвага, агрессивность, невозмутимость), даже сами общественные мужские роли (кормильца, защитника, опекуна, руководителя) часто уже не соответствовали тем общественно-политическим изменениям, которые понесло человечество на протяжении XX века» [3, с. 60].

Эта тревога по поводу «кризиса маскулинности» была вызвана не только техническим прогрессом, благодаря которому труд больше не требовал грубой физической силы. Едва ли не важнейшим фактором возникновения разнообразных мужских движений стала идеология и практика феминизма второй волны, активно отстаивающая экономические, политические, личные права женщин в этом до сих пор сугубо мужском мире. Организованное и сформированное женское движение мужчины воспринимали как угрозу, интеллектуальный вызов и одновременно пример для подражания, что и побудило их к защите своих групповых интересов. Однако, что и от кого защищать? Нужно ли защищаться от женского наступления на свои извечные привилегии? Следует ли оберегать свои исконные мужские добродетели? Или надо спастись путём приспособления к новым обстоятельствам?

Все эти вопросы требовали и все еще требуют ответов. Именно поэтому с середины 1980-х годов стремительно растет количество работ, посвященных мужским исследованиям. В США создана даже *Американская ассоциация мужских студий* (*The American Men's Studies Association — AMSA*), существует немало специальных научных изданий, самое авторитетное из которых — «*Men and Masculinities*».

В подходах к определению маскулинности также нет единства. Так, сторонники биологического детерминизма в объяснении поведенческих и психологических различий между мужчинами и женщинами «опираются на теории биологического диморфизма, указывая на существование соответствующих коренных различий между самцами и самками любого биологического вида (прежде всего, приматов)» [5, с. 82]. Приверженцы психоаналитического подхода считают различия мужского и женского характеров неизбежным следствием особенностей становления половой идентичности ребенка в процессе взаимодействия с родителями (прежде всего, с матерью).

Противовес им составляют социально-психологические и постмодернистские концепции мужественности. Первые — считают маскулинность (как и феминность) «производной от существующих в обществе гендерных ролей, норм и стереотипов, которые детерминированны, прежде всего, социокультурно и насаждаются индивиду в процессе социализации» [2, с. 155]. Вторые — вообще отрицают наличие маскулинности как универсальной и унитарной категории, справедливо обращая внимание на расовые, классовые, этнические и другие различия в формировании и проявлениях. Постмодернисты выдвигают тезис о существовании множественных маскулинностей, которые конструируются и репрезентируются исключительно в конкретном культурном контексте.

В рамках этого конструктивистского подхода маскулинность больше не трактуют как единую и постоянную величину, рассматривая ее как подвижную и изменчивую множественность, под которой, по мнению И. Кона, следует понимать одновременно: 1) дескриптивную (описательную) категорию, означающую совокупность поведенческих и психических черт, качеств и особенностей, объективно присущих мужчинам, в отличие от женщин; 2) аскриптивный концепт — систему социальных представлений и установок о том, чем является мужчина, какие качества ему приписываются; 3) прескриптивную категорию как нормативный эталон мужественности, включающий совокупность требований к идеальному мужчине [2, с. 219].

Художественная рецепция образа мужчины в украинской постмодернистской прозе вполне соответствует концепции «множественной маскулинности». Современным писателям мужчина видится многоликим и неоднозначным.

Так, своеобразным является понимание маскулинности в женской прозе слома тысячелетий, представленной именами Г. Гордасевич, Люко Дашвар, Л. Демской, С. Ёвенко, И. Жиленко, О. Забужко, Т. Заривной, Е. Кононенко, С. Майданской, М. Матиос, Н. Околитенко, Г. Пагутяк, О. Пахлёвской, Г. Тарасюк, Л. Тарнашинской, Н. Тубальцевой и др. С одной стороны, мужчина в произведениях современных украинских писательниц чаще предстает носителем патриархального мировоззрения, антагонистом, уничтожающим женскую сущность, женское естество, в котором заложены стремление к счастливому материнству, равенству в любви и полноценной семейной жизни.

Сфера женской прозы, в которой отчётливо прочитывается невозможность гармоничного единения феминного и маскулинного начал, — это тема сексуальных отношений. Как отметила Р. Харчук в статье «Поколение пост-эпохи», идея «невозможности взаимной любви в «мужском мире» в современной женской прозе связана именно с мотивом извращённого секса» [7, с. 25]. Интимную связь в произведениях

писательниц-постмодернисток надо рассматривать как метафору желания мужчины унижить, физически и морально ранить женщину, чтобы окончательно подчинить её себе. Поэтому лишь изредка встречается в женской прозе нормальный секс, который приносит наслаждение и радость обоим партнёрам. Зато извращённый, аномальный секс является лейтмотивом практически всех произведений женщин-прозаиков. Так, в повести О. Забужко «Я, Милена» показано, как муж тележурналистки может заниматься с ней любовью, лишь глядя в телеэкран. В повести С. Ёвенко «Женщина в зоне» секс трактуется как бесстыдство, насилие над женщиной, проявление демонической сущности мужчины, его скрытой агрессии к феминному началу.

Обратная сторона мужской агрессии — это страх перед миром, перед природой и женщиной как ее олицетворением. Поэтому перед лицом стихии, почувствовав свою беспомощность и немощность, «он может превращаться в ребёнка, в маленького мальчика, который ищет в любимой женщине свою мать — убежище, безопасность, полное понимание и прощение» [2, с. 187].

В современной украинской прозе находит свое отражение и глубоко скрытая инфантильность мужчины, который не в состоянии справиться ни с мировыми проблемами, ни с собственной личной жизнью. В романе С. Майданской «Землетрясение» описана инфантильность главного героя Даниэля, чувства которого к любимой Анне отмечены отголосками «эдипова» комплекса. В романе Люко Дашвар «Село не люди» центральный мужской образ Романа, взрослого мужчины, главы семьи, является абсолютным беззащитным в своей любви к тринадцатилетней девочке Кате, взаимности и прощения которой он жаждет и после смерти.

В современной «мужской» прозе, представленной творчеством Ю. Андруховича, Ю. Винничука, В. Герасимьюка, Л. Дереша, С. Жадана, В. Лиса, Т. Прохаська, В. Шкляра, традиционная парадигма реализации черт маскулинности расширена. Украинские писатели зачастую изображают мужественного, сильного героя, который, хотя и имеет определенные слабости и сомнения, однако, остается «в игре» — с судьбой, обстоятельствами, женщинами, жизнью как неуправляемой стихией. Такими перед читателем предстают Герман Королёв в «Ворошиловграде» С. Жадана, Гер в романе «Немного тьмы» Л. Дереша, Яков Мех в «Столетия Якова» В. Лиса и т. п.

Однако, в художественной рецепции современных украинских прозаиков мужчина может изображаться и слабым, феминным, зависимым. Например, Андрей Троян, главный герой романа В. Лиса «Камень посреди сада» полностью соответствует такой парадигме мировосприятия: скромный инженер, работающий за мизерную зарплату, муж-подкаблучник, плохой отец, который лишь изредка вспоминает о дочери, он совершенно лишён способности принимать самостоятельные

решения, брать на себя ответственность за собственную жизнь, а потому полностью полагается на мнение жены и волю случая.

Итак, в постмодернистской украинской прозе маскулинность трактуется как подвижная множественность, которая реализуется только в пределах определённого личностного и культурного контекста. В произведениях современных прозаиков образ мужчины сочетает в себе и агрессивное, демоническое начало, призванное обуздать женщину, и инфантильность как вечное стремление оставаться ребенком, защищенным от мира любовью матери, и эталонную мужественность, и имманентное проявление подавляемой внутренней женственности.

Такое противоречивое толкование маскулинности в эстетической концепции постмодернизма остро ставит проблему гендерной идентификации мужчины, которая осложняется постоянной необходимостью балансировать между объективно существующими различиями мужчины и женщины, общественными стереотипами, связанными с маскулинностью, и критериями «настоящей» мужественности, которые выдвигает социум. Исследование этой проблемы, отраженной в прозе современных писателей различных национальных литературных традиций, открывает широкие перспективы для дальнейшего научного дискурса.

Список литературы:

1. Агеева В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. — К.: Факт, 2003. — 320 с.
2. Гендерний аналіз українського суспільства / Наук. ред. Т. Мельник. — К.: Златограф, 1999. — 294 с.
3. Гендерні студії в літературознавстві: навч. посібник / За ред. В.Л. Погребної. — Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. — 222 с.
4. Гендерний паритет в умовах розбудови сучасного українського суспільства. — К.: Український інститут соціальних досліджень, 2002. — 121 с.
5. Гундорова Т. Деконструкція і гендер // Філософська думка. — 2001. — № 1. — С. 81-90.
6. Співак Г.Ч. Чи може підпорядковане промовляти? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С. 540-543.
7. Харчук Р. Покоління пост-епохи // Слово і час. — 1998. — № 2. — С. 24-26.

**«НАУКА И ИСКУССТВО: ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

Часть II

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

14 декабря 2011 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 21.12.11. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,25. Тираж 550 экз.

Издательство «Сибирская ассоциация консультантов»
630082, г. Новосибирск, ул. Дачная, 21/1
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Априори»
630099, г. Новосибирск, ул. Романова, 28