**САК_лого(1.69x8.5).wmf**

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**«АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ   
ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ  
И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

Новосибирск, 2011 г.

УДК 008+81

ББК 71+84

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

**«Актуальные вопросы филологии, искусствоведения и культурологии»:** материалы международной заочной научно-практической конференции. (12 сентября 2011 г.) — Новосибирск: Изд. «Априори», 2011. — 208 с.

ISBN 978-5-4379-0003-1

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Актуальные 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+84

ISBN 978-5-4379-0003-1

© НП «Сибирская ассоциация консультантов», 2011 г.

|  |  |
| --- | --- |
| **Оглавление** |  |
| **Секция 1.1. Теория и история культуры** | **7** |
| МЕАНДР В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ПАЛЕОЛИТА  Денисенко Александр Вячеславович | 7 |
| К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАНИЙ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА: «ПРЕЗУМПЦИЯ ОБ УНИКАЛЬНОСТИ»  Усманова Ольга Сергеевна | 13 |
| **Секция 2.1. Русский язык. Языки народов Российской Федерации** | **17** |
| ПЛАНЕТАРНЫЙ КАТАКЛИЗМ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ. АВТОРСКАЯ ПОПЫТКА РЕКОНСТРУКЦИИ  Львов Евгений Владимирович | 17 |
| ХРИСТИАНСКИЕ ИМЕНА В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ «ДАНИЭЛЬ ШТАЙН, ПЕРЕВОДЧИК»  Маслова Эльмира Физаиловна | 31 |
| ФУНКЦИИ РУССКИХ И ИНОЯЗЫЧНЫХ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ПАРЕМИЯХ И ЗАГАДКАХ РУССКОГО АНКЛАВА ЛИТВЫ  Шадрина Татьяна Семёновна | 35 |
| **Секция 2.2. Германские языки** | **41** |
| ОСОБЕННОСТИ РИТМА СЛОВЕСНО-РЕЧЕВОГО УРОВНЯ В РОМАНАХ ТОНИ МОРРИСОН  Каркавина Оксана Владимировна | 41 |
| НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СРЕДНЕНИЖНЕНЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА РОСТОКА НА ПРИМЕРЕ ЯЗЫКА ЖИВОТНОГО ЭПОСА «РЕЙНКЕ ЛИС» 1539-ГО ГОДА  Цапаева Сабина Юрьевна | 46 |
| **Секция 2.3. Теория языка** | **51** |
| ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭКОНОМИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ В ПРАКТИКЕ ОЦЕНКИ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ ИНВЕСТИЦИОННЫХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ПРОЕКТОВ  Ковшикова Галина Александровна | 51 |
| ИЗУЧЕНИЕ КОНЦЕПТА ГЛУПОСТЬ ПО ДАННЫМ АССОЦИАТИВНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА  Полищук Татьян Ивановна | 54 |
| МИФ О ДИОНИСЕ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»  Труфанова Ирина Владимировна | 59 |
| **Секция 2.4. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание** | **70** |
| «РУССКАЯ ГРАММАТИКА» Г.В. ЛУДОЛЬФА — ПЕРВАЯ НАУЧНАЯ ГРАММАТИКА РУССКОГО ЯЗЫКА  Брылина Елена Александровна | 70 |
| ИДИОСТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ИНДИВИДУАЛЬНОЕ СОЧЕТАНИЕ ЭКСТРА- И ИНТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ, ОСНОВАННЫХ НА РЕФЕРЕНТНЫХ ОТНОШЕНИЯХ  Шаркунова Ольга Владимировна | 75 |
| **Секция 2.5. Прикладная и математическая лингвистика** | **81** |
| РЕПРЕЗЕНТАЦИИ БАЗОВЫХ ЭМОЦИЙ В АКТИВНЫХ СЛОВАРЯХ НОСИТЕЛЕЙ ЯЗЫКА  Иванова Екатерина Сергеевна | 81 |
| **Секция 3.1. Театральное искусство** | **86** |
| ПОНЯТИЕ МАРКЕРОВ СТИЛЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ  Монд Ольга-Лиза | 86 |
| **Секция 3.2. Музыкальное искусство** | **94** |
| К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО ДЕТЕЙ РАННЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА  Гаврилова Елена Николаевна | 94 |
| **Секция 3.3. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура** | **99** |
| ПРОБЛЕМЫ, МЕТОДЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА  Козырева Любовь Константиновна | 99 |
| ИСТОРИОГРАФИЯ И ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ ДОМОНГОЛЬСКОЙ ИКОНЫ ИЗ СОБРАНИЯ ПАВЛА КОРИНА  Лапшин Максим Вадимович | 104 |
| ТЕНДЕНЦИИ СИМВОЛИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА  Христолюбова Татьяна Павловна | 109 |
| ТЕОРИИ ФОРМЫ И ЦВЕТА В ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА  Христолюбова Татьяна Павловна | 115 |
| СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ФАСАДОВ ДЕРЕВЯННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИЛОЙ ЗАСТРОЙКИ Г. ИРКУТСКА  Шишканов Владимир Сергеевич | 121 |
| **Секция 3.4. Теория и история искусства** | **133** |
| ПРОЛЕТКУЛЬТ В ЗАРУБЕЖНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ  Карпов Александр Владимирович | 133 |
| **Секция 4.1. Русская литература** | **144** |
| ЭРИК БУЛАТОВ И ВЛАДИМИР СОРОКИН: КОНЦЕПТУАЛИСТСКИЙ КОНТЕКСТ РАННЕЙ ПРОЗЫ СОРОКИНА  Андреева Наталья Николаевна | 144 |
| КРЫМСКИЙ КОНТЕКСТ КОНЦЕПТА «ДОМ» В ПОЭЗИИ ЭМИГРАНТА ПЕРВОЙ ВОЛНЫ СЕРГЕЯ БЕХТЕЕВА  Афанасьева Светлана Ивановна | 150 |
| БИБЛЕЙСКАЯ ЦИТАТА В ТВОРЧЕСТВЕ М. УСПЕНСКОГО  Магаева Евгения Николаевна | 159 |
| ГЕНЕЗИС ЖАНРА ПРОЗАИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М.М.ПРИШВИНА  Ольховская Юлия Ивановна | 166 |
| А.П. ЧЕХОВ И В.П. БУРЕНИН: К ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ СБОРНИКА «В СУМЕРКАХ»  Шабалина Надежда Николаевна | 176 |
| **Секция 4.2. Литература народов стран зарубежья** | **183** |
| ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ АМЕРИКАНСКОГО ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗМА  В ПРОИЗВЕДЕНИИ АМИНА РЕЙХАНИ  Азизалиева Басира Годжатовна | 183 |
| ФИЛОСОФИЯ БРАКА В ЦИКЛЕ ДЖОРДЖА МЕРЕДИТА «СОВРЕМЕННАЯ ЛЮБОВЬ»  Коноплюк Наталья Владимировна | 191 |
| ИППИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В КАЗАХСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  Мухамадиев Хафиз Сихуатович  Мейрбекова Меруерт Мейрбековна | 195 |
| **Секция 4.3. Теория литературы. Текстология** | **202** |
| ВИДЫ ЭПИГРАФОВ В РАННИХ ПОВЕСТЯХ Ф.М ДОСТОЕВСКОГО  Божкова Галина Николаевна | 202 |

# 

# Секция 1.1.

# Теория и история культуры

# МЕАНДР В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ПАЛЕОЛИТА

Денисенко Александр Вячеславович

*аспирант, Таврический Национальный Университет им. Вернадского, артист Крымского Академического Русского Драматического театра им. М. Горького, г. Симферополь, Украина*

*E-mail :* [*mind@3g.ua*](file:///D:\FREE-LANCE\Степанов%20ИС\mind@3g.ua)

Меандр получил своё название от извилистой реки Меандр (ныне Большой Мендерес) в Малой Азии (Эфес). В «Письмах к Луцилию» Сенака пишет «Меандр — предмет упражнений и игры для всех поэтов, — вьется частыми излучинами, близко подступает к собственному руслу и опять поворачивает, не успевши влиться в себя самое» [7. с. 260]. «В меандровой ленте орнамента древние видели глубокий магический смысл, она отражала течение человеческой Жизни… Включение в меандр свастики обозначает присутствие в естественных жизненных процессах дополнительного фактора сверхъестественной благодати, которая в итоге становится доминирующим, организующим узлом каждого отрезка пути. Такой меандр до сих пор называется в Индии nandavartaya (nandyavarta), т.е. «свивание» или «круг счастья»« [1. с. 100]. В качестве орнамента меандр широко употреблялся в этрусской и древнегреческой архитектуре. Позже в древнеримской, византийской, романской архитектуре, на вазах, мелких предметах быта, в качестве украшения подола одежды. «В Древней Греции меандр символизировал вечность, достигаемую воспроизводством: стареющее существо, сменяемое молодым, становится тем самым бессмертным; старая сущность сжимается, а новая разворачивается» [8].

«Еще так недавно полагали, что меандр и ова являются плодами античного искусства Греции, а свастика — искусства Индии, но все это оказалось неверным, так как документально доказано, что свастика, меандр и овы были излюбленными орнаментами палеометаллической (бронзовой) эпохи, когда, может быть, не было ни греков, ни индусов, скрывавшихся в одной семье индоевропейцев, и когда эти мотивы успели распространиться не только по всем материкам Старого Света, но и проникли в Среднюю Америку. И это неудивительно, потому что свастика и меандр появились гораздо ранее и тех отдаленных от нас времен: они найдены в России на предметах искусства Мезинской палеолитической стоянки, время которой отстоит от нас, как полагают геологи, на многие десятки тысячелетий. И в каком поразительно развитом виде они там находятся!» [4. с. 9].

В 1907 году возле украинского села Мезин, Коропский район Черниговской области, была найдена стоянка, отнесённая к периоду позднего палеолита (35-12 тыс. лет назад). В ходе исследований археологического палеолитического памятника среди прочего был найден браслет из мамонтовой кости, украшенный протосвастической сеткой, которая состоит из скоплений меандров, разреженых в двух местах рябью из волнообразных зигзагов [6. с. 267]. Исследователи считают, что браслет был изготовлен из прямых пластин бивня мамонта, причём пластины эти были загнуты неизвестным способом. Вот как был истолкован символический смысл тщательно выгравированного орнамента браслета: «И в раннем, и в позднем палеолите на крупных костях, как на тарелках, резали мясо. После этого на них оставались зарубки, насечки... В позднем палеолите [орнамент] усложнили: чёрточки на кости начали наносить не только параллельно, но и под углом друг к другу» [10. с. 81]. Происхождение же меандра у мезинцев объясняется следующим образом «появился скорее всего в результате усложнения зигзагов, нередко выгравированных на их костяных предметах» [10. с. 82], то есть случайно.

В 1965 году палеонтолог В. Бибикова выдвинула предположение, что меандровая спираль, разорванные полосы меандра и ромбические меандры на предметах с мезинской стоянки возникли как имитация естественного узора мамонтовой кости. Из чего Бибикова сделала вывод, что изображение подобного орнамента для людей позднего палеолита выражало их представления о мощи, силе и благоденствии, которые связывались с мамонтом, как главным источником пищи, а, следовательно, и благоденствия. Поели, начали рассматривать кость и придумали меандр.

Такое предположение может быть правомерно, если считать людей мезинской культуры дикарями, приравнивать их к животным, для которых удовлетворение первичных потребностей является единственной и главнейшей задачей. Существует масса артефактов свидетельствующих об обратном.

Рассмотрим некоторые археологические свидетельства, относящиеся к периоду раннего палеолита — более 2-х миллионов лет назад (мезинская стоянка относится к позднему палеолиту). Исследования захоронений периода раннего палеолита свидетельствуют, что «людей хоронили одетыми. Голые дикари появились гораздо позднее (как и людоедство вместе с ним) в результате регресса религиозного и самосознания» [5]. Над головами покойников устраивалось «нечто вроде дольмена, для чего было поставлено два плоских камня на ребро, а третий такой же камень положен на них сверху» [3. с. 206]; ложе покойника иногда было «посыпанным измельчённой краской (кровавиком), окрасившей кости и некоторые вещи, положенные с покойником в красные цвет» [3. с. 207]. «Таковы памятники религиозного мировоззрения западноевропейских рас ранней поры палеолитической эпохи. Не менее выразительными и интересными являются и оставленные ими памятники искусства, из которых некоторые могут быть так же связанны с религиозным культом» [3. с. 210]. Стоит так же сказать о юбках, которые носили как мужчины, так и женщины. «Палеолитические юбки ровно обрезывались, а не висели небрежно и дико спущенными углами и космами, как это изображают наши современные художники, иллюстрирующие жизнь палеолитического человека. Эта очень важная черта указывает на то, что человек того времени далеко не был крайним дикарём, каким его представляли на основании отвлечённых умозаключений» [3. с. 215].

А теперь рассмотрим некоторые артефакты культуры позднего палеолита, периода, к которому относится мезинская стоянка. Именно к этому периоду относится пещера Ла-Мадлен во Франции. Кроме орудий, покрытых узорами и рисунками, там были найдены многочисленные кости с гравюрами, изображающими людей и животных; украшения в виде подвесок, сделанные из просверленных зубов различных животных. Интерес так же представляет кость с загадочными знаками, в которых некоторые исследователи усматривают начало письма. В контекстес данного исследования интерес представляют найденые в пещере Ла-Мадлен краски и каменные ступки для растирания красок. Использование красок обнаружено так же в Машицкой пещере (Польша). «Одно же из долотовидных орудий, кроме резного орнамента, было окрашено красною краскою лимонита. В пещере найдены две кварцевые плитки, характерно сглаженные с одной стороны, и кварцевый пестик с приставшею к нему красною краскою лимонита. Очевидно, эти предметы служили для растирания красок, и очевидно так же, что употребление последних представлялось делом довольно обычным» [3. с. 277].

Все это говорит об определённом культурном уровне жителей палеолитических пещер, «находивших возможность не только добывать себе домашний кров, одежду и пищу, но и заниматься выявлением высших стремлений духа, фиксируя волнующие их идеи то в форме художественных произведений, то в форме каких-то, для нас еще не понятных, значков-идеограмм» [3. с. 264]. Это говорит не просто о разумности, а о разветвлённой системе понятий и представлений. Их культура обладала неоспоримой эстетической привлекательностью даже в глазах наших современников — А.А. Формозов именно с ними связывает возникновение «выразительных образцов» искусства [9. с. 21].

Кроме браслета, меандр так же встречается на скульптурных изображениях птиц, найденных на той же мезинской стоянке. «Разработка этого мистического знака доведена до изумительной виртуозности: видно, что мастер набил руку на производстве подобных фигур до совершенства… сложность и вычурность фигур является результатом богатейшего наследства, доставшегося от бесчисленных поколений предков, вдумчиво поработавших над созданием геометрического орнамента» [3. с. 282].

А.А. Бобринский в своей статье посвященной истокам орнаментики, приводя ряд примеров из древнейших памятников изобразительного искусства Египта, Греции и Кипра, высказывает предположение, что крест или свастика представляет собой изображение летящей птицы в стилизованной форме. Стоящая в профиль птица стилизуется в виде латинской буквы Z, сидящая птиц в гнезде — вид креста или зетобразной фигуры в четырёхугольнике. В процессе дальнейшей художественной обработки ряд Z-образных изображений стоящих в профиль птиц принимает вид меандра. Зигзаговые линии — это стилизованное изображение змей. Таким образом, Бобринский формулирует оригинальную идею о борьбе птиц со змеями, которая по его мнению символизирует борьбу Добра (Птица) со Злом (Змея). Таким образом, орнамент мезинского браслета можно трактовать как изображение борьбы добра со злом.

Красовицкий, сравнивая мезинский меандровый орнамент с китайской и японской иероглифической письменностью, трактует его следующим образом «Соединенные два иероглифа «закрыть» и «открыть» дают меандр, означающий самосознание… Два меандра в мезинском иероглифе — два самосознания — Божественное (Аз Есмь Сущий) и человеческое (я существую)» [5]. Профессор Бебик так же расшифровывает «комбинацию из двух меандров мезинского иероглифа — как объединение Божественного и человеческого самосознания, раскрывающихся навстречу друг другу» [2].

Кандидат исторических наук Б.А. Фролов, изучая мезинский браслет, пришёл к выводу, что это не что иное, как календарь двадцатитысячелетней давности. Орнаментация мезинского браслета имеет пять зон. Три зоны выполнены «меандром», а две — зигзагами. Всего в зонах насчитывается 30 меандров, каждый из которых состоит из 12 линий. Во всех зонах таких линий 360. Историк вспомнил, что в Древнем Египте жрецы-астрономы распределяли продолжительность года именно на 12 месяцев, а каждый месяц — на 30 дней. Далее, изучая более детально зоны состоящее из зигзагообразных линий, он пришёл к тому, что количество зигзагов и линий полностью идентично количеству дней и недель в архаическом календаре, описанном этнографом Е. Орловой, которым еще до недавно пользовались чукчи. Далее автор проводит аналогию с лунным календарём, которым пользовались индейцы Северной Америки и снова находит сходство. «Орнаментальные композиции типа мезинской позволяют полагать, что за их ритмическим строением просматривались архаические понятия о циклическом ходе времени, отмечаемом по годовому обороту Солнца и «антропогенной» части года (10 лунных месяцев). Эти две величины соответствуют срокам беременности у самок двух важнейших видов промысловой фауны палеолита: лошадей и быков. Не случайно Аристотель считал простым и естественным использование именно этих двух эталонов (год, 10 месяцев), отмечая, что с годовым сроком беременности лошадей у первобытных скотоводов связаны довольно сложные наблюдения за движением Солнца. Практика подобных наблюдений (хотя, разумеется, и на иной основе) могла складываться у палеолитических охотников, имевших солнечные и лунные календари, в совершенстве знавших анатомию и физиологию промысловых животных» [11]. Фролов приходит к выводу, что мезинский браслет являет собой довольно удачную овеществлённую попытку объединения солнечного и лунного календарей. Разгадать метод, при помощью которого древние жители Мезина пользовались своими астрономическими «приборами»- браслетами сегодня пока не возможно. Палеолитические люди жили в другой среде, и в их синкретичном мышлении объединялись такие явления, которые для нас существуют в отдельности — социология, физиология, этика, эстетика и прочие.

**Список литературы:**

1. Багдасаров Р.В. Свастика: священный символ. М.: Белые Альвы, 2001. — 363 с.
2. **Бебик Валерий. Б**огом избранная Украина [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://perevodika.ru/articles/17085.html>
3. Городцов В.А. Археология. Том 1. М.: Москва-Петроград, 1923. — 404 с.
4. Городцов В.А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. Труды Государственного Исторического музея, вып. 1, Разряд Археологический. М.: издательство М. и С. Сабашниковых, 1923. — 206 с.
5. **Красовицкий С. Истоки культурных традиций северо-запада России** [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.steza.ru/apologetika/istoki_kulturnyh_tradicij_severo-zapada_rossii/>
6. Рыбакова Б.А. Палеолит СССР. М.: Накуа, 1984. 391 с.
7. **Сенека, Луций Анней Нравственные письма к Луцилию.** М.: Наука, 1977. — 384 с.
8. Словарь архитектурных терминов [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.regent-decor.ru/lib/glossary/m/ meander.html](http://www.regent-decor.ru/lib/glossary/m/%20meander.html)
9. Формазов А.А. Проблемы этнокультурной истории каменного века на территории европейской части СССР. М.: Наука, 1977. —144 с.
10. Формазов А.А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М.: Наука, 1980. — 136 с.
11. Фролов Б.А. Числа в графике палеолита [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://nounivers.narod.ru/bibl/numb4.htm

# К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАНИЙ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА: «ПРЕЗУМПЦИЯ ОБ УНИКАЛЬНОСТИ»

Усманова Ольга Сергеевна

*аспирант кафедры* *философии, культурологии и социологии КГУКИ, г. Казань*

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

Современный философско-культурологический дискурс актуализирует изучение проблем межкультурного диалога в связи с ситуацией глобализации. Обращение к проблеме межкультурного диалога предполагает прояснение его философско-онтологических оснований. Одним из оснований межкультурного диалога, которое выделяет российский исследователь «философии диалога» В. Ю. Даренский, является презумпция об уникальности любого локального субъекта культуры, благодаря которой он всегда представляет интерес для других [3, с. 213].

Не смотря на то, что в отечественной гуманитарной литературе межкультурному диалогу уделено много внимания, философские основания теории диалога в своих существенных пунктах остаются до сих пор недостаточно проясненными. В связи с чем, зададимся вопросом: как определить то основание, на котором локальные культуры могут вступать в диалог? Основание, которое позволит сохранить свою уникальность любому субъекту культуры и при этом быть интересным Другому, основание «снимающее» противоречие между локальным и универсальным? Попробуем разобраться.

Начнем с того, что презумпция об уникальности любого локального субъекта культуры содержит в себе проблему адекватной самоидентификации или самосознания культурой своего собственного состояния. Проблематизация самой возможности самоидентификации сегодня возникает из-за неустойчивости структуры современного культурного бытия, находясь в которой, человек вынужден постоянно пересматривать множество аспектов собственной идентичности и, в силу этого, не всегда успевает адаптироваться к быстро изменяющимся условиям. Обособленность каждого индивида в обществе, которое теперь не солидарное целое, а подвижная сеть взаимодействий, приводит к массовому кризису идентичности [5, с. 75]. Сегодня определяющее влияние на изменение идентичности во многом оказывают процессы глобализации. Мир вокруг нас формируется под влиянием Вызовов глобализации и Ответов, получаемых на местах [6]. Один из основных Вызовов глобализации можно сформулировать следующим образом: как, не потеряв себя, свою культурную идентичность, самобытность, найти свою нишу в глобальном мире? Ведь глобализация рождает все новые и новые формы взаимосвязи и взаимодействия стран и народов, что ведет к постоянному переосмыслению устоявшихся представлений о культурной идентичности. Можно сказать, что с наступлением эпохи глобализации культурному многообразию человечества был брошен вызов, стимулирующий локальные культуры к активному самоопределению. Сегодня помимо поиска «общих» (универсальных) оснований культур и обсуждения негативных последствий культурной унификации, в современных стратегиях цивилизационного развития учитывается и факт разнообразия глобального пространства, в котором самобытность культур является функционально необходимым компонентом общества [2, 7, 8]. Становиться очевидным, что глобализация вовсе не отменяет культурных, национальных и этнических особенностей — она по-новому актуализирует проблематику разнообразия и возможности его взаимодополняющего единства. Таким образом, растущее взаимодействие культур исключает осмысление мировой цивилизации как некоего «готового» общего места, куда входят все культуры. Существование в условиях современной глобальной цивилизации предполагает, что мы отказываемся от понимания общего как одинакового и переходим к пониманию того, что культурное взаимодействие есть постоянный процесс диалога с Другим.

Итак, глобализация открывает новые горизонты для осмысления локальными культурами своего сосуществования с Другим. При этом «свободный выбор» своей идентичности становится намного сложнее в условиях информационного общества. Необходимость вмещать в себя множество взаимосвязанных идентичностей, проблематизирует целостную идентичность личности и приводит ее к кризису. Средством преодоления кризиса самоидентификации является диалог с Другим. Стремление человека к целостности и единству, как своего индивидуального сознания, так и всеобщего бытия людей приводит к осознанию необходимости контактов с Другим [5, с. 75]. Таким образом, идентичность любого субъекта культуры формируется в соотнесенности с Другим как своей инаковости. Познавая собственную идентичность, культура оказывается перед вызовом понимания со стороны Другого. Зачастую при этом в существовании иной культуры видится присутствие образа Чужого. Поэтому специфика видения Другого занимает основополагающее место в процессах самоидентификации. Чтобы образ Другого не оказался только вариацией на тему своего собственного Я, культуре для самопознания необходимо войти в режим диалога. Тогда иная культура предстанет не чужой и враждебной, и не негативным отражением собственной, а полноправным собеседником.

Необходимо подчеркнуть, что в диалогической концепции М.М. Бахтина диалог также может быть определен как «со-организация индивидуальных «жизненных миров» в соотнесенности разных идентичностей» [4, с. 43]. М.М. Бахтин трактовал человеческую личность как незавершенную и открытую миру. Такая личность никогда не совпадает сама с собой, т. к. подлинная жизнь личности совершается в точке выхода за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно предсказать помимо его воли. Подлинная жизнь личности, по М.М. Бахтину, доступна только диалогическому проникновению в нее [1, с. 68]. Таким образом, личность в концепции М.М. Бахтина предстает как принципиально незавершенная, открытая, раскрывающаяся только «в акте свободного самосознания и слова». Ее полноценное существование происходит в особом поле напряжения между собственным «Я» и «Другим» сознанием, другой личностью. Лишь диалогическое взаимодействие отдельных сознаний по М.М. Бахтину способствует их развитию и самоопределению. Самоидентификация, исходя из этого, является диалогом, в который вступают миры «Я» и «Другого».

Как же определить то основание, которое позволит сохранить свою уникальность любому субъекту культуры и при этом быть интересным Другому? В.Ю. Даренский, к мнению которого мы присоединяемся, считает, что таким онтологическим «базисом» для взаимно-обогащающего диалога различных культурных идентичностей является феномен «локального универсализма» каждой локальной культуры, которая в той или иной форме воплощает в себе базовые универсалии общечеловеческой культуры [4, с. 51]. Любая локальная традиция, пишет он, сохраняет в себе своеобразный микрокосм Культуры как таковой, ведь универсалии культуры всегда локально конкретизированы и предметно воплощены. Для того, чтобы освоить их в большей степени, чем они даны в какой-либо из локальных культур, нужно сначала освоить их именно в этой локальной форме как родной и единственно возможной, и только после этого можно позитивно преодолевать ее ограниченность — но не путем отторжения, а путем обогащения. Таким образом, невозможность восприятия универсальности Культуры вне и помимо ее локальной, ограниченной, но «родной» для нас формы задана онтологически, констатирует В.Ю. Даренский [там же].

Подводя итог рассмотрения презумпции об уникальности любого локального субъекта культуры, можно сделать следующий вывод. Современные процессы глобализации способствуют постоянному переосмыслению устоявшихся представлений о собственной культурной идентичности, что зачастую приводит к осознанию культурой кризиса своего собственного состояния. Тем не менее, Вызовы глобализации стимулируют локальные культуры к более активному самоопределению в рамках единого мира. Выходом из сложившейся ситуации может служить диалог с Другим. Вызов понимания со стороны Другого формирует собственную идентичность в процессе непрерывного диалога. Возможностью вступления в диалог является, как указывает В.Ю. Даренский, феномен «локального универсализма» каждой отдельной культуры. Этот феномен заключается в том, что любая локальная культура сохраняет в себе своеобразный микрокосм Культуры как таковой, поскольку универсалии культуры всегда локально конкретизированы и предметно воплощены. Таки образом, межкультурный диалог возможен только через конкретную уникальность Другого.

**Список литературы:**

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Советская Россия, 1979. — 320 с.
2. Гидденс Э. Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь / Пер. с англ. — Издательство «Весь мир», 2004. — 120 с.
3. Даренский В.Ю. «Диалог культур»: панацея или новая мифология? // Глобальное пространство культуры. Материалы международного научного форума 12-16 апреля 2005 г. — СПб.: ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРЫ, 2005 г. — 526 с. С. 212-215.
4. Даренский В.Ю. Диалогические «механизмы» формирования культурной идентичности // Актуальные проблемы духовности: Сб. научных статей. — Кривой Рог, 2007. — С. 39-52.
5. Рожков М.А. Диалог как самоидентификация в культуре. // Вестник Томского государственного университета — Январь 2010 — №330. — С. 75-77.
6. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории: Пер. с англ. / «Прогресс» — «Культура», 1996; Сост. Рашковский Е.Б. — 480 с.
7. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Пер. с англ. М.Б. Левина. — M.: OOO «Издательство ACT: ЗАО НПП «Ермак», 2004. — 588 с.
8. Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. Пер. с англ. А. Башкирова. — М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига», 2004. — 635 с.

# Секция 2.1.

# Русский язык. Языки народов Российской Федерации

# ПЛАНЕТАРНЫЙ КАТАКЛИЗМ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ. АВТОРСКАЯ ПОПЫТКА РЕКОНСТРУКЦИИ

Львов Евгений Владимирович

*к. т. н., с. н. с., Институт древнеславянской и древнеевразийской цивилизации, г. Москва*

*Е-mail: vovlvov@yandex.ru*

ВВЕДЕНИЕ

Русский язык до сих пор хранит не только древнейшие историю, мировоззрение, веру и быт наших предков, но отражает и катастрофические изменения жизни после катаклизмов.

В настоящее время среди ученых нет единого мнения о количестве, датировках и причинах катаклизмов, произошедших ранее на Земле. Не исключено, что самый катастрофичный по своим последствиям планетарный катаклизм произошел на Земле около 12 тыс. лет назад. Его чудовищные по своим размерам и трагизму последствия существенно ухудшили климат на территории России, привели во многом к деградации людей и их образа жизни. Образ катастрофы не мог не отразиться и на процессе словообразования и поэтому его можно разбить на три основные стадии:

1. Предкатастрофное словообразование;
2. Катастрофное словообразование;
3. Посткатастрофное, современное словообразование.

Авторская реконструкция особенностей этих стадий представлена далее.

ПРЕДКАТАСТРОФНОЕ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ

Особенности предкатастрофного заключается в активном использовании приставок, суффиксов и других слов для создания корней новых слов, которые несли в себе новые смыслы. Этот процесс словообразования проходил в языках, влившихся в современный русский язык и в т.ч. на санскрите, поэтому в настоящее время наиболее полноценно многие их смыслы могут правильно восприниматься только хотя бы с небольшим знанием последнего.

Процесс словообразования языка до планетарной катастрофы можно достаточно полноценно понять и описать на примерах созданных 4-х больших материнских групп слов: древнероссийского богочеловека Йимы и созданного им Вара, упомянутых в Авесте, Богини Тары и древнейшего корня «ОΛ/АΛ».

**Увековечивание памяти о богочеловеке Йиме**

Количество слов, увековечившие эпоху богочеловека Йимы, достаточно много и они дошли до наших времен в виде, как минимум, в виде 13 групп слов. Эти слова были в народном обиходе с древнейших до наших времен. Они возникли от имени **Йима** или от сочетания **«предлог + Йима»**: **«в Йиму», «до Йимы», «за Йиму, «за Йимой», «на Йиму», «над (взд) Йимой», «от Йимы», «по Йиме», «под Йимой», «раз Йима», «с Йимой», «у Йимы»**. Общее число таких слов более 1100 и из них: более 400 топонимов, более 400 бытовых слов, около 300 древнеславянских имен [1, 4 с. 11-81]. Перечислим самые ходовые современные слова, увековечившие Йиму: имя, иметь, займ, занимать, зима, дым, Крым, найм, нанимать, неимоверный, пойма, съем, сейм, снимать, уйма, яма.

**Увековечивание образа спасительного Вара, созданного Йимой**

Образ Вара напрямую связан с Йимой и упоминается, согласно Авесте, как способ защиты от надвигающихся холодов по совету от Бога Ахура Мазды. Он стал исходным для более 200 слов [2, 4, с. 82-94]. Самые известные слова: барин, варить, варган, варганить, сварга, варяг, говор, дворец, сварга, Варгашор, Варшава, Воронеж, Баргузин, вор, врать, поворот, свора.

**Образ богини мудрости Тары, запечатленный в русском языке**

Образ древнеславянской Богини мудрости Тары также дошел до наших дней через хранителей древнейших традиций и в виде более 500 слов [3, 4, с. 94-109].

Интересно, что ходовые слова из людского обихода делятся на две группы:

1. Характеризующая естественный интуитивный процесс обретения знаний и мудрости, в результате труда, естественной жизнедеятельности и работы человека, в т.ч. и принимая свою судьбу. Наиболее известные из этих слов: богатырь, стараться, старание, старый, утро, завтра, торить.
2. Отражающая бурные реакции человека от максимальной концентрации до страха, ужаса, депрессии, оцепенения, чрезмерно расширения зрачков глаз, быстрой, скороговоркой, речи, в т.ч. и не принимающего свою судьбу. Наиболее известные из этих слов: оторопь, страдать, страдание, страх, таращить (глаза), тарабарить, тараторить, торкать, тормошить, торопиться,

Другие известные слова: алатырь, алтарь, богатырь, монастырь, настырный, страна, сторона, странный, тартарары, Тартария/Татария тороватый, традиция, трактир, тракт, тырить.

**Словообразование на основе корней «ОΛ/АΛ»**

Вероятно, самая главная материнская группа слов включает корень «ОΛ». В нем круговой символ «О» является образом Бога, мирового яйца, а символ «Λ» является образом гор, людей, всего материального. Совместно написание двух знаков означает соединение божественного и материального (рис.1).

Рисунок 1. Версия происхождения корня «ОΛ»



Корни «Ол/Ал» во многом связаны с божественным именем Бога в исламе — Аллаха. По преданиям Мухаммед поведал, что у Господа 99 имен и из них 79 начинаются со слова Ал/Аль: Аллах (Единый Бог), Аль-Малик (Владыка), Аль-Куддус (Святой, Безошибочный), Аль-Мумин (Верный, надежный), Аль-Мухаймин (Попечитель), Аль-Азиз (Могущественный), Аль-Джаббар (Богатырь, исправляющий силой), … и еще 72 подобных имени.

Аналогично и в иудаизме. Главою древнеизраильского пантеона был общесемитский верховный бог Эл, иначе Элоах или Элохим.

В греческой мифологии доолимпийского периода солярное божество древних греков звали Ээлиос (Гелиос).

В скандинавском эпосе Калевала небесный чертог для павших в бою, рай для доблестных воинов называется Вальхалла (Вальгалла), а девы, «выбирающие убитых», уносящие их с поля битвы звались Валькирии.

С учетом небольших звуковых изменений для разных языков слова с корнями ол/ал/эл/ял стали основой для большинства оронимов, горных названий (горы, хребты, плато, нагорья и др.) считавшимися всегда приближенными к божественному: Олимп (Греция), Альпы, Алтай, Эльбрус (Альбар/Альборс/Альбордж по-ирански), Эльбурс (Иран), Аладаглар (Турция), Аладжа (Турция), Алагез (Армения), Алазейское плоскогорье (Якутия), Алайский хребет (Киргизия), Алатау (Казахстан, Китай), Алашань (Китай), Алашское плато (Тува), Алдан (Якутия), Алданское нагорье (Якутия), Алишань (Тайвань), Аллеганы или Аллеганские горы (США), Аллуайв (Карелия), Алтынту (Алтай), Алтынтаг (Китай), Альтиплано (Анды), Алпокалья (Венгрия), Оливет (трехвершинная гора, почитавшаяся как место пребывание Бога Яхве согласно ветхозаветной традиции), Сихотэ-Алинь (Дальний Восток), Франсконский и Швабский Альбы (Германия), Эль-Либертадор (Центральные Кордильеры), Юлдус (Киргизия), Улугмузтаг (Китай). Также можно добавить и Валдай, Балканы, Урал и горы Авиталь (Израиль) Бенталь (Израиль).

Для полноты картины следует привести и другие топонимы: Ала-Арча (река, Киргизия), Алабама (штат в США), Алаколь (озеро в Казахстане), Алазани (река, Закавказье), Алания, Аландские острова (Финляндия), Алашань (пустыня в Китае), Албания, (туманный), Альба (старинное название Шотландии), Альбион, Алей (река на Алтае), Алжир, Алма-Ата, Алупка, Алушта, Аляска, Йошкар-Ола, Ола (река в Магадан. Обл.), Оланга (река, Карелия), Олёкма (река, Якутия), Олонга (река, Карелия), Олонец (город, Карелия), Олонка (река, Карелия), Олым (река, Курск. Обл.), Ольбург (Дания), Ольденбург (США), Ольденбург (2 шт, Германия), Ольстер (Ирландия), Эллада (Греция), Эльба (река в Германии), Эльдорадо (исп.El Dorad, мифическая страна золота и драгоценных камней), Эльзас (Франц.Alsace), Ялта,

Добавим также и названия народов: алабама (племя в Сев.Америке), алакалуф (индейский народ в Чили), аланы (народ Предгорьев Сев. Кавказа), алас (народ в Индонезии), алгонкины (группа индейских народов в Северной Америке), алеуты (народ в Аляски, Камчатки), алоро-пантарские народы (группа народов в Индонезии), алуне (народ в Индонезии), алур (народ в Конго, Уганде), алюторцы/олюторы (жители Камчатки), олеты (народ в Монголии), ольмеки (древнее племя в Лат.Америке), ольчи/ульчи (народ Приамурья), эллины (древние греки).

Очевидно, что слова с корнем «Ол» (или в виде «АΛ») мигрировали вместе с племенами по всей Евразии и другим континентам и стали основой для ключевых слов альва, альфа, алеф. Другие слова, созданные от корней «Ол/Ал» и родственных им, приведены в таблице1.

Таблица1. Слова, возникшие от корней «ОΛ/АΛ/ЕΛ/УΛ»

|  |  |
| --- | --- |
| Слова | Ол (брага), оладьи, олень, олово, ольха, ель, улей  Алатырь, алый, алтын, алкать, алконост, алмаз |
| И  м  е  н  а | Олеб, Оулеб (любящий), Олег, Олехна, Олехно, Олеша, Олешгена, Олешин, Олим, Ольг, Ольгин, Ольек, Ользча, Ольстин, Ольчат, Ольшик, Ольшич, Олята (благодать, польза), Олейник, Оленик, Оленуха, Олень, Оленка, Олесь, Олизар, Олимер, Олимир, Олисав, Олиско, Олма, Оломут, Олъма, Олово, Оловьянец, Оловьянц, Оловянко, Оловяшка, Олуп, Олух, Олухно, Олушко, Оляух, Ольгерд (Олигорд), Ольжридж, Ольто, Ольха, Ольховка, Олхон, Олеся, Оливена, Олислава, Ольга, Ольха, Оляна Аллах, Алевтина, Алексей, Александр, Али, Алина |

КАТАСТРОФНОЕ СЛОВООБРАЗОВАНИЕ

Как следует из многих источников около 12 тыс. лет назад на Земле произошел планетарный катаклизм, возможно вызванный падением крупного астероида. Это привело к существенному похолоданию на территории современной России и прежние почти райские условия жизни ушли в небытие.

Катастрофа повлияла на образ жизни людей, принесла разрушения, потери, страдания, мучения, привела к утрате знаний, деградации, потребовала проявления новых качеств от людей, не всегда лучших, и нашла отражение в языке. В языках появились новые дочерние группы слов, начинающиеся с крестообразных символов, образов катастрофы «Х», «┼», ставших прообразами букв «Х» и «Т». Также появились и слова с приставками (частицами) отрицания «а/не/ни». Схема, формула т.н. «катастрофного словообразования» таких новых слов представлена ниже и на рис.1:

**символ «Х» + слово → новое слово**

**символ «┼» + слово → новое слово**

**частица «а/не/ни» + слово → новое слово**

В результате этого от материнской группы слов отделились две группы слов: дочерняя группа славянских слов и дочерняя группа слов с негативными смыслами (рис.2).

Образование первой дочерней группы удобно рассмотреть на примере появления славянской группы слов путем добавления буквы «С» божественному корню «ОΛ»: «С»+»ОΛ»→»СОΛ»: **слово, солдат, соло, соловей, соловяне/славяне, Солнце, соль (рис.3).** Образование этой группы, очевидно, отражало стремление предков славян компенсировать тенденцию потери древнейших знаний, памяти предков путем сохранения и укрепления наследия.

Появление второй обусловлено реальными чудовищными последствиями катаклизма и в большинстве слов этой группы заложены отрицательные смыслы, худшего по сравнению с прежним (рис.2). Ниже приведено несколько таких примеров (по данным этимологического словаря М.Фасмера): каторга (принудительный труд), коварный (замышляющий недоброе), темный, толстый, тлен, тло, тьма, тыл, утиль, страх (боязнь, оцепенение), хайма (нечистота, грязь), хавронья (свинья), халупа, хата (дом, шалаш, хижина), хворь, хворый (гадкий, грязный), хибара (место, где прячут краденное), хибарить/хибать (качать, колебать), ховра (ротозей, неопрятный человек), холостой, хутор (отдельное село).

Рисунок 2. Схема возникновение новых дочерних групп в результате «катастрофного словообразования»



**Рисунок 3. Схема образования двух дочерних групп слов из материнской с корнем «Ол»**



Для большей наглядности, выявленные дочерние группы слов, возникшие на основе четырех материнских после катаклизма, приведены в табл. 2-5.

С течением времени от буквы «Х» отпочковалась близкая по написанию и произношению буква «К». Поэтому появились многие родственные по смыслу слова с первой буквой «К». Понятно, что в течении многих тысяч лет слова изменились, «обтесались», но в основном сохранили созданную форму слова, хотя смыслы утеряны.

Как видно, увеличение словарного запаса сопровождалось процессом деградации предков народов России и частичной потерей изначальных божественных качеств. Особо показателен пример со словом «темя» (родничок), обозначающим верхнюю энергетическую чакру человека и осознанно созданное мудрыми предками по схеме: «┼»+»Йима».

Крест, стоящий перед именем древнероссийского богочеловека Йимы, означает закрытый духовный канал (закрытая чакра) и потерю связи с высшим духовным горним миром. Так после катаклизма существенно уменьшились божественные качества людей, а это привело к снижению преемственности накопленных знаний и вынудило людей фиксировать знания на носителях: наскальных, каменных, папирусных, берестяных, тряпичных и бумажных. Все это создало предпосылки для возникновения письменности.

Таблица 2. Дочерняя группа слов, возникшая после катаклизма на основе слова «Йима»

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Группы | X/К + Йима | Т + Йима | а/не/ни + Йима |
| Топонимы | Кимры, Кема, Кемелишки, Кеменай, Кеменцово, Кемери, Кемеш-Куль, Кемля, Кемпьи, Кемракуч, Кемуль**,** Кемцы, Кемъяр, Кемь, Кесьма, Кизема, Кийма, Ким, Кимасозеро, Кимжа, Кимоваара, Кимовск, Кимры, Хеймтали, Хемалда, Химмасте, Химы | Темери, Темир-Аул, Темирево, Темировка, Темта, Тильтим, Тим, Тимский, Тиман, Тимановка, Тимина | Неман |
| слова | хайма, схима, схимник, хим (шея), хима (простак) | темя, темень,  темнота, тьма, туман, мать (Йима+Т) | Атман, атаман |
| Имена | Ким, Кимры, Киммерийцы | Темага, Темник, Темный, Темпень | Нема, Неман, Неманя, Немат, Немаш, Немеш, Немиз, Немагай, Немга, Немей, Немкала, Немкало, Немко, Немняк, Немой, Немота, Немый |

Таблица 3. Дочерняя группа слов,   
возникшая после катаклизма от имени Богини Тара

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Группы | X/К + Тара | а/не/ни + Тара |
| Топонимы | Ахтычай, Ахты, Большие Хатыми, Большой Хатынгнах, Ихты, Охта, Хатырь, Ухта, Хатаб, Хатавки, Хатас, Хатешино, Хатисино, Хатманово, Хатнее, Хатожа, Хаттуваара (2 шт, Фин.), Хатунь, Хатуша, Хатыннах, Хатынь, Хатырык-Хомо, Хатыстыр, Яхта, Катар, Каттакурган, Катараево, Катарач, Катарыш Катынь и еще 449 названий | Атражье, Атрат, Атрать, Нетратовка |
| Слова | Вахта, охота, хата, хитрый, хотеть, хутор, яхта  катать, кот/кошка, кто, который | нектар |
| Имена | Хатор (др.Египет), Катя/Катерина |  |

Таблица 4. Дочерняя группа слов,   
возникшая после катаклизма на основе слова «Вар»

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Группы | X/К + вар (бар) | Т + вар (бар) | а/не/ни + Вар |
| Топо-  нимы | Хабаловка, Хабариха, Хабарное, Хабарово, Хабаровск, Хабарское, Хава, Хавертово, Ховрачиха, Ховрино | Ставрополь, Таврида, Таврия, Тавранкуль, Тавричанка, Таврический, Таврическое, Таврово, Таврическое, Таковары, Тварячус, Твардица, Тверь, Теберда, Тыва (?), Тывров | Аваран, Авары (Аварцы), Авранло, Авратин, Авруй, Неварь, Невроево |
| Слова | - Кабак, кабарда, кабарга, коварный, ковать, ковер, коврига, коворот; барак  - Уха, хабарда, хабарга, хавронья, хворый, хворост, хворь, хвалить, хибара, ховать, ховра, храбрый | табор, тварь, творог | Аварцы, амбар, нервный (?) |
| Древн слав.  имена | Хабар, Хабарец, Хабр, Хабра, Хабрек, Хобор, Хворак, Хворой, Ховра, Ховраль, Ховря | Табор, Табрец, Тавруй, Творец | Абар (Обор), Абарис, Анбар, Неврюй |

**Таблица 5. Дочерняя группа слов,   
возникшая после катаклизма от** корня «ол»

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Тип  слов | X/К + ОΛ/АΛ | Т + ОΛ/АΛ | а/не/ни + ОΛ/АΛ |
| Топонимы | Халдан, Халабудиха и еще 43 названия | Толба, Толбазы, Толбица, Толбухино …Талдом, Талица и еще 151 название |  |
| Слова | халеный, халкать, халтуга, халупа, халява, холостой, холуй, холить, холм, холка (голодный, голый) | талый, толстый, утолять, толк | ноль (неол) |
| Древн слав.  имена | Холац, Холей, Холица, Холка, Холодной, Холя | Толк, Толкач, Толигнев, Толиен, Толимир, Толислав, Толкун, Толмач, Толп, Толпило, Толстик, Толстика, Толстой, Толстомяс, Толстый, Толстырь, Толчко, Толочко, Толя | Нил, Нельга, Нельда |

**ПОСТКАТАСТРОФНОЕ СОВРЕМЕННОЕ** **СЛОВООБРАЗОВАНИЕ**

Под посткатастрофным следует понимать стадию словообразования не обусловленную непосредственным влиянием планетарного катаклизма. Эта стадия начинается, когда многими народами были забыты и утеряны древнейшие смыслы, образы и формулы создания слов, возникших до или непосредственно под влиянием катаклизма. Она (эта стадия) длится до сих пор и в ней слова воспринимаются лишь только как средство коммуникации, речи и письма, а их древнейшие смыслы, предыстория, предания, легенды и мифы, отражающие единые корни многих культур вытеснены на задний план. Безусловно, уровень забывания для разных стран и народов также различный. Однако, возможно, только русский язык позволяет наиболее полноценно заглянуть в глубину истории, несмотря на многие его реформирования.

Особенность посткатастрофного словообразования заключается в активном использовании приставок, суффиксов и других слов для создания новых слов, несущих в основном неглубокие, поверхностные смыслы.

Например, интересно, что при создании слов с отрицательными смыслами за счет использования отрицательных частиц а/не/ни .по формуле

**частица «а/не/ни» + слово → новое слово**

возникают слова, имеющие двойное отрицание относительно древнейших слов докатастрофного словообразования. В качестве ярких примеров удобно рассмотреть имена троянского героя Ахилла и вождя гуннов Атиллу.

Представляется, что имя древнегреческого героя Ахилл состоит из частицы отрицания «а» и корня «Хил» и попросту звучит как «Нехилый» и означает ловкого воина крепкого телосложения, богатыря. Образ этого слова полностью совпадает с дошедшим до наших дней мифологическим образом героя. При этом корень «Хил» появилось путем соединения знака катастрофы «**Х**», впоследствии ставшей буквой «Х», и корнем «Ил», одной из форм божественного корня «Ол».

Итак, первое отрицание уже было заложено в словах хилый, хлам, халупа, хлюпать, возникших от родственных корней «ол/ал/ил/ыл», а второе — в добавлении отрицательной частицы «а», превратившей хилого хлюпика в нехилого Ахилла.

Известно также, что среди древнеславянских имен огромное количество начинается с частицы «не», например: Небаба, Небогатой, Небрага, Невежа, Несмелой, Нетимир, Нетмир, Нехлеб, Нехта, Нехорош.

О тесных узах, связывающих древних греков и славян, известно давно и поэтому нет ничего удивительного в существовании близких традиций образования слов при использовании частиц отрицания «а», «не» и «ни».

Имя гуннского вождя Атиллы, пришедшего со степей южного Урала в центральную Европу так же составное и в нем также используется частица отрицания «а». Как и в корне «Хил», корень «Тил» основанный на другом символе катастрофы «**┼**», ставшей потом буквой «Т», и корне «Ил».

Как и ранее, первое отрицание уже было заложено в словах тло (до тла), тлен, утиль, утлый, тыл, а второе — в добавлении отрицательной частицы «а», превратившей утиль в Атиллу, т.е. передового, незаурядного, лучшего. Сейчас, спустя более 1500 лет после его эпохи, стоит вспомнить его как действительно незаурядного вождя.

Кстати, известный герой Тиль Уленшпигель (в русской транскрипции — Ойленшпигель) в контексте данного материала означает Бродяга Божественное Зеркало. Такое прозвище, ставшее народным, отражает образ человека, воплощающего собой оппозиционного официальному образу жизни человека с вольным и независимым характером, высмеивающим все пороки общества.

Как видно в структуре обоих имен просматривается двойное отрицание:

**Список литературы:**

1. Евгений Львов Увековечивание памяти об Йиме в русском языке./Докириловская славянская письменность и дохристианская славянская культура: Материалы Первого международного конгресса (12-14 мая 2008 г.) / Под общ.ред. В.Н. Скворцова.-СПб.:ЛГУ имени А.С. Пушкина, 2008. — Т. 2-408 с. 254-282 с.
2. Евгений Львов. Русский язык и санскрит как ключи для восстановления мифологической истории древних ариев и славян /Докириловская славянская письменность и дохристианская славянская культура: Материалы Второго международного конгресса (12-14 мая 2009 г.) / Под общ.ред. В.Н. Скворцова. — СПб.:ЛГУ имени А.С. Пушкина, 2009. — Т. 2-408 с. 75-83 с.
3. Евгений Львов. Образ богини мудрости Тары, запечатленный в русском языке/Докириловская славянская письменность и дохристианская славянская культура: Материалы Третьего международного конгресса (12-14 мая 2010 г.) / Под общ.ред. В.Н. Скворцова.-СПб.:ЛГУ имени А.С. Пушкина, 2010. — Т. 1-443 с. 244-256 с.
4. Евгений Львов. Древнейшие корни русского языка. Политические образы — ключ к пониманию истории и будущего России. М., Традиция, 2011, 256 с.

# ХРИСТИАНСКИЕ ИМЕНА В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ «ДАНИЭЛЬ ШТАЙН, ПЕРЕВОДЧИК»

Маслова Эльмира Физаиловна

*преподаватель, ГАОУ СПО «Набережночелнинский педагогический колледж», соискатель при кафедре русского и котрастивного языкознания ЕГПУ, г. Набережные Челны*

*Е-mail:* [*melfiz0305@gmail.com*](mailto:melfiz0305@gmail.com)

Анализа специфики языковой личности писателя на современном этапе невозможно без изучения состава ономастикона, отражающего знания, которые автор накопил и воспроизвел всей системой употребленных в текстах имен. В модели языковой личности, представляемой Ю.Н. Карауловым [2, с 5], прагматикон — наивысший уровень воплощения в текстах особенностей языковой личности автора. Стержневой пласт в структуре языковой личности отвечает за генерирование и преобразование индивидуального представления о мире, т.е. за языковую картину мира. Его составляющими являются понятия, идеи, концепты [4, с. 65]. Общеизвестно, что ономастикону отведена роль одного из главнейших показателей прагматических направлений черт языковой личности — это роль селективного «зеркала», воспроизводящего систему знаний о мире людей как членов определенного социума, о науке, религии, культуре искусстве и т.д.

Исследуя ономастикон романа Л.Е. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик», мы выделили путем абсолютной направленной выборки более 3000 контекстов, включающих имена собственные. Особого внимания заслуживает не освещавшаяся в лингвистических трудах, посвященных языку и языковой личности Л.Е. Улицкой проблема роли состава ономастикона как части идиолексикона в свете изучения особенностей языковой личности автора, культурно-исторических познаний религиозного кредо, шире — мировоззрения писателя.

В настоящей статье исследуются категории антропонимов, которые отражают такую часть индивидуального ономастического фонда Л.Е. Улицкой, как христианские и библейские имена. Актуальность работы связана с обращением к исследованию некоторых особенностей языковой личности в свете антропоцентрической парадигмы сквозь призму имен собственных — единиц языка и составной части идиолексикона Л.Е. Улицкой — писателя, чье творчество вызывает большой интерес у литературоведов и лингвистов.

Гипотеза исследования: имена собственные являются показателем знаний языковой личности о тех сферах, с которыми связаны данные языковые единицы; использованные в тексте христианские имена раскрывают круг накопленных автором знаний о религии и мифотворчестве человечества.

Общеизвестно: существуют различные классификации имен собственных по разным основаниям. Для текста, как нам представляется, оказывается важна классификация по признакам, позволяющим описать имя собственное как структурную единицу художественного пространства, герои которого действуют по воле автора, эпистолярного пространства, в котором имя говорит, поддерживая или направляя интенцию автора.

В «Словаре русской поэзии XX века: Словарь личных имен» [5, с. 20] предлагается описание имен, которое совпало с нашим видением классификации, чем подтверждается правомерность избранного в настоящей работе пути интерпретации материала. В словник включены следующие группы слов, встречающихся в тексте выбранного источника:

1. имена реальных лиц — личные имена, отчества, фамилии, псевдонимы, прозвища. Находим в романе Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик»: ***Карл Маркс, Людмила Улицкая, Константин Симонов, Михаил Исаковский, Томас Манн, Гетте, Пушкин, Розенбаум****;*
2. имена вымышленных лиц — литературных героев, мифологических, фольклорных, сказочных персонажей, например: ***Лея, Елена, Иуда***;
3. теонимы — имена богов в политеистических религиях, например: ***Аврора, Диана, Плутон***;
4. культонимы — имена, связанные с монотеистическими религиями, например: ***Богоматерь, Богородица, Господь Бог, Божья матерь Иисус Христос, Дева;***

В романе использовано значительное число собственных имен, называющих апостолов и святых христианства, известных по сакральным текстам, в том числе по Библии — Ветхому и Новому Завету: ***Иова, Иоанн, Иосиф, Павел, Петр, Соломон, Стефан****.* Эти имена связаны с ветхозаветными преданиями, восходят к библейским легендам из Нового Завета, репрезентируют притчевые тексты, отражающие мифологию христианской религии.

Например:

**Иоанн** — Иван, церк. Иоанн, др.-церк. Иоанн, Ион, нар. Ивантей, Ива, Еван, Яван, Ивание, разг. Вантей, Иян, Ян, Иван, Иваш, сокр. Ваня — из др.-евр.йоханан — Бог милует. Последний в ряду предвозвестников прихода мессии, предшественник (Предтеча) Христа [6, с. 31].

Читаем в романе*: «После смерти и Воскресения Учителя апостолы Пётр, Иаков и* ***Иоанн*** *выбрали в епископы Иакова, двоюродного брата Иисуса, и он возглавил Иерусалимскую общину».*

**Павел** — один из апостолов (12 учеников Христа), которому Церковь приписывает 14 посланий, включенных в Новый завет. Павел — апостол язычников, из молдавских бояр [1, с. 63]

Читаем в романе*:* « *И Павел приходил в Иерусалим не просто поклониться апостолам Петру, Иакову и Иоанну. Он был посланником дочерней церкви, церкви «от язычников».*

**Соломон** — библейский царь, израильский, около 1015-975 или, по другой хронологии, 970-938 до Р. Хр., сын и преемник царя Давида и Вирсавии, построил великолепный храм в Иерусалиме, строил дворцы, водопроводы, новые города, отправил морем корабли для добычи золота из страны Офир, обременил народ тяжкими налогами и поборами. Позже слыл в преданиях за мудреца и автора книг: «Притчи Соломона», «Екклезиаст», «Песнь песней» [6, с 93]

Читаем в романе: «*Девятого ава 3338 года от сотворения мира (422 г. до н.э.) вавилонским царём Навуходоносором был разрушен и сожжён Первый Храм, построенный Соломоном в IX веке до н.э».*

Проложные тексты представляют собой три группы чтений: жития святых, поучения и церковноучительные повести и рассказы, которые пришли из восточных патериков и сообщают о подвигах монашества. Назидательные повествования затрагивают нравственную проблематику. Имя собственное в них — важнейшая веха каждой истории.

Таким образом, Пролог несет и сохраняет во времени и духовной культуре большое количество имен собственных, связанную с ними поучительную, следовательно, важную для системы знаний личности, информацию, обогащает сведениями о жизни, подвигах, деяниях святых. В Прологе оним выступает сигналом определенного типа чтения, конкретного жития, эксплицирует идею, во имя которой это житие, освященное деяниями святого, было написано.

Знание и использование Людмилой Улицкой Проложных текстов демонстрирует включенность языковой личности писателя в прямую или косвенную трансляцию передаваемой им информации, причем не только религиозной, но и народно-мифологической, отголоски которой сохраняют многие имена.

Рассмотрим это на следующих примерах:

**Авраа́м** (ивр. אַבְרָהָם‎, Авраа́м, др.-греч. Ἀβραάμ, лат. Abraham, араб. ابراهيم‎‎, Ибрахи́м) — библейский персонаж, родоначальник многих народов Является первым из трёх Библейских патриархов эпохи после Потоп [3, с. 3].

**Авраамий** — Абрам, Абрамий, церк. **Авраам**, Авраамий, разг. Авраам, Обрам, Еврам — из др.-евр. Абрахам — отец множества (народов) ~ имя библейского патриарха; согласно легенде, от него произошли люди, заселившие Палестину [6, с. 5].

Читаем в романе : «*Ещё они считают, что Бог воплощался в мире семь раз — в Адаме, Ное,* ***Аврааме****, Моисее, Иисусе, Мухаммаде и в их святом фатимском шейхе Хакиме».*

Данило — Данила, церк. Даниил, др.-церк. Данил, разг. Данил о, Данилель, зап. Даниэль — из др.-евр. дани-эль — Бог мой судья [6, с. 23]

Читаем в романе: «***Даниэль*** *Штайн имеет приход в городе Хайфа. Благодаря его активной деятельности силами прихожан был восстановлен храм, где он и исполняет своё пастырское служение уже пятнадцать лет…* ***Даниэль*** *Штайн служит мессы на иврите».*

Попутно заметим: ***Даниэль*** — главный герой произведения, молодой католический священник приезжает в Израиль, чтобы служить в латинском Иерусалимском Патриархате католической Церкви. При этом служение свое он понимает на собственный лад: как создание новой Церкви в рамках католицизма.

Анализ коннотаций антропонимов в рассмотренном нами языковом материале позволил сделать следующие выводы:

1. Отбор имен собственных в конкретные художественные тексты осуществлялся Людмилой Улицкой мотивированно, в соответствии с замыслом, и демонстрирует отношение к имени как носителю традиций наречения, устоявшейся оценки.
2. Антропонимы в пространстве художественных текстов Людмилы Улицкой приобретают коннотации в соответствии с авторской интенцией.
3. Точность в выборе и использовании имен собственных относится к идиостилевым чертам Людмилы Улицкой.
4. Корпус христианских и мифологических имен собственных, использованных в романе Л.Е. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» отражает особенности менталитета, духовного и культурного развития языковой личности автора, демонстрирует приобщение к знаниям национального антропонимического инвентаря и наличие собственного антропонимического фонда.

**Список литературы:**

1. Большая Российская энциклопедия. — М.; Дрофа, 1997.
2. Караулов Ю.Н., Красильникова Е.В. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. — М.: Наука, 1989. — С. 3-8.
3. Мифологический словарь: Боги. Герои. Духи. — Смоленск: Русич, 2000.
4. Морковкин В.В., Морковкина A.B. Русские агнонимы (слова, которые мы не знаем). — М., 1997.
5. Словарь русской поэзии XX века: Словарь личных имен/ В.П. Григорьев, Л.И. Колодяжная, Л.Л. Шестакова. — М., 2001.
6. Петровский H.A. Словарь русских личных имен. — М., 1984

# ФУНКЦИИ РУССКИХ И ИНОЯЗЫЧНЫХ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ПАРЕМИЯХ И ЗАГАДКАХ РУССКОГО АНКЛАВА ЛИТВЫ

Шадрина Татьяна Семёновна

*к. фил. н., доцент Гос. университета — УНПК, г. Орёл*

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

Использование имён собственных — излюбленный приём пословиц, поговорок, прибауток, присловий и загадок. Проанализируем их функции в текстах, записанных в русской среде Литвы. Основная масса носителей русского фольклора в республике — потомки бежавших из России раскольников. Живут они здесь уже около 300 лет вперемешку с литовцами и поляками, в близком соседстве с белорусами, поэтому многие из них свободно владеют несколькими языками. Всё это наложило отпечаток на местную фольклорную традицию.

Имена собственные в малых жанрах фольклора можно рассматривать как вид синекдохи. Ф.И. Буслаев считал, что это дополнительное изобразительное средство, так как «живее и нагляднее употребить название лица вместо человека вообще» [2, с. 59]. Личное имя имеет здесь, как правило, чисто представительное значение и в ряде случаев вставляется в текст в силу своей широкой распространённости, например, имя *Иван*: «В Ивановой хатке вечно неполадки» [4, с. 523]; «Подкуют и Ване подковки!» [4, с. 522]. Аналогична функция имени *Иван* и в загадке про орех: «Маленький Иван, костяной кафтан» [4, с. 543]. Весьма показательна в этом плане поговорка, характеризующая избыточность чего-либо: «Тут полтора Ивана» [4, с. 523]. При этом паремия иногда может отвергать закреплённое фольклорной традицией отношение к носителю данного имени: «Не каждый Иван — дурак, не все Нюры — дуры» [4, с. 523].

Чаще, однако, многообразие имён открывает дополнительные возможности для рифмовки, придаёт паремиям особую стилистическую и эмоциональную окраску: «У косой Федорки глаза горазд зорки, а беда одна, что смотрит не туда» [4, с. 526]; «Один Ерлык, как в стаде бык»[4, с. 522]*.* Выбор большинства заместительных антропонимических номинаций в загадках также определён рифмовкой: «Лежит Егор между гор, порточками прикрывшись. (Огурец)» [4, с. 547].

Велико значение имён и в звуковом оформлении речения. Часто звучание имени помогает ярко и в то же время лаконично воссоздать характер человека. Так, имя *Антроп*, произносимое жёстко и раскатисто, позволяет без излишних художественных средств обрисовать образ властного, гневного персонажа: «Антроп — ногою троп! Другой прижмёт — вода текёт» [4, с. 522]. А в паремии «Живей, Варфоломей — невесту увозют!» [4, с. 522] протяжное многосложное имя подчёркивает медлительность, нерасторопность его владельца, у которого из-под носа могут даже увезти невесту (среди старообрядцев был широко распространён обычай свадьбы *вкрадку*, *увозом*). Удивительной акустической инструментовкой отличается паремия «Съела Матрёна зубы, остались язык да губы» [4, с. 524]. О молодости и былом здоровье напоминает лишь бодро звучащее имя *Матрёна*, содержащее единственный во всём речении звук *р*; остальной же текст строится на повторении свистящих *с* и *з*, подчёркивающих шепелявость старухи.

В загадках звукопись играет не меньшую роль. Имя *Матрёна*, усиливая в акустическом плане слова *чёрный* и *трёт*, помогает ярко представить образ раскалённой сковороды, натираемой салом: «Чёрный кот Матрёну трёт, Матрёна хохочет, ещё хочет» [4, с. 551]. А записанный в Литве текст «У нас живёт Шурка, семьдесят одна шкурка» [4, с. 547] — прекрасный экземпляр загадки про лук, в котором удачно использованное имя собственное встраивается в акустический рисунок фразы: звуки *ж — ш — с — ш* передают шуршание сухих луковых чешуек. В ряде случаев звучание имени тонко намекает на разгадку. Например, в загадке про стог «Стоит Федосья, растрёпаны волосья» [4, с. 548] имя собственное может иметь и другие рифмы, как бы «наводящие» на разгадку, в частности, слово *колосья.* А в загадке про ручные жернова «Стоит Давид, на колу забит; ему кланяются, дают, а он жуёт и плюёт» [4, с. 548] выбор данного имени, вероятно, определяется тем, что оно созвучно глаголу *давить.*

Одной из особенностей местной традиции является обилие паремий с редкими или вышедшими из активного употребления именами. Это связано с тем, что старообрядцы обычно называют детей старинными именами, давно забытыми в православной России, видя в этом одно из проявлений уважительного отношения к вековым традициям своего народа: «Пусти Секлетинью вперёд, она любому голову оторвёт»; «Бедная моя Улита, чем только ты не бита»; «Правда, Павла, правда, Мавра!» [4, с. 526]. Иногда в паремиях звучит явная ирония по поводу того, что распространённость или редкость имени отнюдь не являются проявлением какой-то определённой характеристики его носителя: «Алексей и Менадо́ра из одного бора» [4, с. 521].

Паремии с именами часто лаконично характеризуют людей, жизненные обстоятельства: «Менодо́рушке вечно горюшко» [4, с. 525]; «Глухому Омельке всё две копейки» [4, с. 525]; «О Форке нема [‘нет’ — Т. Ш.] и говорки» [4, с. 524].

Как справедливо отмечает К. Григас, имена собственные способствуют «созданию интимной атмосферы, по-своему конкретизируют речения, вовлекая в игру понятиями как бы знакомые говорящим лица» [3, с. 277]. Поэтому неудивительно, что во многих записанных в Литве паремиях употребляются имена не только в полной форме (Антроп, Варфоломей, Влас, Лифантий, Мазай, Микула, Никанор, Февон; Агафья, Анисса, Домна, Лукерья, Палагея, Ховра), но и сокращённые варианты с различными субъективно-оценочными суффиксами (Порфирушка, Михейка, Пепка; Малаша, Матрёша, Федосьюшка и т. д.), причём в текстах встречаются разные формы одного и того же имени, что продиктовано, очевидно, не только требованиями рифмы, но и передачей различных чувств. Сокращённые дериваты являются нейтральными формами, гипокористики же широко варьируют экспрессивно-стилистические оттенки. В пословице «Дурному Ва́нюшке везде камушки» [4, с. 522] явно сочувственно рисуется образ недалёкого и неудачливого человека, чему в немалой степени способствует удачно подобранная форма имени. А в паремии «Маринушка, гроши машь? Садись, едем на кирма́ш!» [4, с. 524] выбор данного варианта имени подчёркивает ласково-заискивающий тон собеседника девушки, мечтающего получить удовольствие за чужой счёт. А как прекрасно вписано это имя в текст речения, насквозь «прошитого» типичным для польской речи звуком *ш*!На этом фоне слова *машь —* ‘имеешь’ и *кирмаш —* ‘ярмарка’ кажутся особенно уместными. В пословице «Надоест солоду́ха [кушанье из заквашенной ржаной муки — Т. Ш.] — не смили́тся и Мавру́ха» [4, с. 524] органично сочетаются название опостылевшего будничного крестьянского блюда и просторечно-пренебрежительная форма имени готовящей его хозяйки.

Записаны варианты паремий, в которых содержатся имена с разными суффиксами: «Хитрый Митрий, да и Савка не дурак»; «Хитрый Митрофанушка, не дурак и Савушка» [4, с. 525]. Использование уменьшительно-ласкательного суффикса *-ушк-* не только изменило ритм речения, но и придало ему дополнительный смысл: речь идёт не только о хитрости и житейской смекалистости, но и о необходимости для достижения определённых целей быть иногда нарочито ласковым, льстивым. Встречаются паремии, в которых в границах одного текста противопоставляются имена с различными суффиксами (часто — со значением фамильярности или пренебрежительности) и в официальной форме: «А что Матрёшке до Антошки — у неё Иван сидит» [4, с. 525]. Попытки заменить антропонимы в пословицах на нарицательные имена лишают эти речения конкретности, доверительности.

Старинные имена также входят в состав записанных в Литве русских загадок, правда, значительно реже: «Два кума Аввакума, две кумы Авдотьи, пять Фалалеев, десять Андреев. (Сани)» [4, с. 549]; «Мать толста, дочь красна, а сын Филимон повернулся — и вон. (Печь, огонь, дым)» [4, с. 550].

Характеризуя заимствования в литовских пословицах, К. Григас пишет, что они контрастируют с основной лексикой языка: «Будучи в динамическом и фонетическом отношениях наиболее яркими сегментами, они, равно как и лексические диалектизмы и новообразования, поднимают речения на уровень поэтического языка» [3, с. 275–276]. Подобный вывод можно сделать и в отношении русских пословиц и загадок с заимствованиями из других языков.

В русской среде Литвы встречаются паремии, содержащие русские имена и лексические заимствования из языков соседних народов: «Ел у Даши сма́чну [‘вкусную’ — Т. Ш.] кашу» [4, с. 522]. В ряде текстов имена рифмуются с заимствованиями, ещё более подчёркивая их. Например, следующий текст построен на рифмовке имени *Юля* с польским словом *цыбуля* — ‘лук’: «Пошла Юля по цыбулю, а ни Юли, ни цыбули» [4, с. 528]. А в паремии «Михей и Марку́та — батькина поку́та» [4, с. 525] широко распространённое у старообрядцев имя Марк (*Маркута*) рифмуется с белорусским словом *покута —* ‘епитимия’, ‘всякое наказание’. В комментарии к паремии собирательница Е.И. Колесникова отмечает: «Грех и поку́та — это то́е самое, как в пекле гореть или отвечать за грех; наказание какое» [4, с. 525]. Форма имени *Маркута* подчёркивает безысходность и нескончаемость отцовской расплаты. Весьма показательно её созвучие с белорусским словом *маркота —* ‘печаль, изнурение’.

Полилингвизм местного населения приводит к тому, что русские имена соседствуют с заимствованиями сразу из нескольких языков. К примеру, в паремии «Братка Афанас, ра́гана у нас!» [4, с. 522] в рамках одного текста сосуществуют русские, белорусские (обращение *братка*) и литовские слова (*ragana —* ‘ведьма’; так нередко на первых порах называли молодую невестку).

Для местной традиции характерно использование в ряде пословиц и поговорок иноязычных имён (литовских, польских, еврейских, цыганских): «Чи [‘или’ — Т. Ш.] столб, чи свечка, чи пан Мечко» [4, с. 525]; «Як [‘как’ — Т. Ш.] Якуб Богу, так и Бог — Якубу» [4, с. 431]; «Молчит Абрамка да хрупает баранки» [4, с. 521]; «Цыганочка Аза, поцелуй меня три раза!» [4, с. 521]. В ряде случаев иноязычное имя соседствует с лексическими заимствованиями: «Нехай будет так, как Сара сказала» [4, с. 526]. Часто в состав таких паремий входят заимствования из разных языков, в результате чего возникают колоритные речения, характерные для людей, которым свойствен полилингвизм: «Твоя Кароли́на, як [‘как’ (польск.) — Т. Ш.] выжата цитрина [‘лимон’ (польск. или лит.) — Т. Ш.]» [4, с. 523].

По мнению Л.В. Бабаевой, многие собственные имена выражают отношение народа к первоначальному значению христианского имени. Исследовательница полагает, что народу была известна первичная этимология этих имён и что она отразилась в пословицах [1]. С этим утверждением можно не соглашаться, но литовские имена отличаются ясной этимологией. Обыгрывание значения имени находим в паремии «Ты як Каролина — давишься мякиной»[4, с. 523]. Имя *Каролина* восходит к слову *karalienė* — ‘королева’. Становится понятной скрытая ирония: королева не станет есть хлеб с мякиной.

Некоторые паремии отражают народную этимологию и русских имён. Так, имя *Аверка* (Аверьян) в представлении русского населения Литвы ассоциируется с человеком, которому нельзя *верить*: «Нашли кому поверить — Аверке!» [4, с. 521]. Имя *Нестер* явно связывается с *неспешностью*, медлительностью: «Дед Нестер — спешит, спешит, и всё на месте» [4, с. 525]. Некоторые паремии построены на игре слов, например, сопоставлении имени *Капитолина* и созвучного ему — *капитал*: «„Капитолина, Капитолина…” А за душой копейки нет» [4, с. 523]*.*

Использование в загадках иноязычных имён единично. Встречаются они чаще в вариантах загадок, заимствованных у соседних народов, например, в загадке про дорогу: «Лежит Кася-растягася; как встанет, так небо достанет» [4, с. 548].

Итак, использование имён собственных в паремиях и загадках, бытующих в русском анклаве, открывает богатейшие возможности для звукописи и рифмовки, придаёт текстам особую стилистическую и эмоциональную яркость. Имена собственные обладают сложными ассоциативными характерами, учёт которых особенно необходим в многонациональных регионах.

**Список литературы:**

1. Бабаева Л.В. Имена собственные в пословицах и поговорках // Ономастика Поволжья. 3. Материалы III конференции по ономастике Поволжья. — Уфа, 1973. — С. 402–406.
2. Буслаев Ф.И. Русские пословицы и поговорки, собранные и объяснённые Ф. Буслаевым. — М.: Тип. А. Семена, 1854. — 176 с.
3. Григас К. Литовские пословицы: Сравнительное исследование. — Вильнюс: Vaga, 1987. — 334 с.
4. Фольклор старообрядцев Литвы: Тексты и исследование. — Т. I. Сказки. Пословицы. Загадки / Сост. Ю. Новиков. — Вильнюс: Издательство Вильнюсского педагогического университета, 2007. — 570 с.

# Секция 2.2.

# Германские языки

# ОСОБЕННОСТИ РИТМА СЛОВЕСНО-РЕЧЕВОГО УРОВНЯ В РОМАНАХ ТОНИ МОРРИСОН

Каркавина Оксана Владимировна

*ассистент кафедры иностранных языков* *АГУ, г. Барнаул*

*E-mail: oksana-karkavina@yandex.ru*

Одной из существенных черт прозы Тони Моррисон является ее музыкальность. Более того, многие исследователи отмечают сходство романов этой писательницы с джазовым стилем в музыке. Одним из важнейших «китов», на которых строится музыка как вид творчества, является ритм. Ритм, как и мелодия, мотив, темп, интонация является тем термином, который в равной мере относится и к области музыковедения и к области литературы и лингвистики. Но, если ритму поэзии уделялось и уделяется довольно большое внимание со стороны исследователей, то ритм прозы остается малоизученным до сих пор. Его изучение становится особенно актуальным в свете интермедиальных исследований, целью которых является поиск сходных черт, в частности, между литературой и музыкой.

По мнению Н.М. Фортунатова, ритм осуществляет «эмоциональное руководство» при восприятии музыкального произведения [4, с. 173]. Согласно Ю.И. Мориц, ритм в литературном произведении существует на различных его уровнях: в интонационно-звуковой и лексико-синтаксической структуре, в повторах и чередованиях тем и мотивов, в развитии образной структуры и в сюжетно-композиционной организации [3, с. 168]. При этом ритм первичного, словесно-речевого уровня М.М. Гиршман справедливо считает «материальным фундаментом для существования всех других ритмов в литературном произведении» [2, с. 76].

В рамках настоящей публикации будет рассматриваться словесно-речевой ритм, а именно его проявление на фонетическом и лексико-синтаксическом уровнях текста.

М.М. Гиршман выделяет в структуре ритмической организации прозаического текста несколько иеpаpхически связанных единиц, первой из которых является *колон* («синтагма художественной прозы»), входящий в состав *фразового компонента* (синтаксически ему соответствует «предикативная единица, простое предложение в составе сложного»). Наконец, еще более крупной структурной единицей ритма художественной прозы является *фраза*[2, с. 30].

Обратимся к текстам. В исследовании ритмической организации фонетико-интонационного уровня будем руководствоваться следующими критериями: 1) средняя длина колонов; 2) характер соотношения и связи колонов, фразовых компонентов и фраз. Анализ текста, в частности романа *Джаз*[6], показал наличие двух «полюсов» фонетико-интонационного плана, двух типов ритмической организации повествования. Об этих типах ритмической организации текста говорит М.М. Гиршман: «на одном, — пишет он, — слово равно колону, колон равен фразовому компоненту, а тот в свою очередь равен фразе...; на другом — фразовые компоненты расчленяются на несколько многословных колонов, а фразы в свою очередь состоят из нескольких фразовых компонентов» [2, с. 30].

Итак, первый выделенный нами тип ритмической организации текста характеризуется:

1) малым количеством слогов в колонах (от 2 до 5);

|  |  |
| --- | --- |
| Here comes the new.  Look out.  There goes the sad stuff.  The bad stuff. | - — ~ -  ~ -  - — ~ — -  ~ — — (где «~» — безударный слог,  «-» — ударный слог) |

2) равенством колонов фразовым компонентам; фразовых компонентов — фразам.

В тексте данный ритмический рисунок преобладает. Он создается большим количеством эллиптических, односоставных, номинативных предложений. Они придают повествованию подвижный, динамичный ритм, который позволяет читателю провести параллель между звучанием литературного текста и звучанием джазовой музыки, выражающей идеи движения, перемен.

Второй, полученный в ходе исследования тип ритмической организации повествования, характеризуется: 1) большим по сравнению с первым типом слоговым объемом колонов (от 5 до 11 слогов);

|  |  |
| --- | --- |
| Breathing hurts in weather that cold  but whatever the problems  of being winterbound in the city  they put up with them | - ~ — ~ — ~ ~ — ~  ~ ~ — ~ ~ — ~  ~ — ~ — ~ ~ ~ ~ ~ — ~  ~ — ~ ~ - |

2) сильной разветвленностью структуры фраз (фразы содержат до 4–8 фразовых компонентов, в свою очередь состоящих из нескольких колонов).

“Breathing hurts in weather that cold, but whatever the problems of being winterbound in the City they put up with them because it is worth anything to be on Lenox Avenue safe from fays and the things they think up; where the sidewalks, snow-covered or not, are wider than the main roads of the towns where they were born and perfectly ordinary people can stand at the stop …” [6, с. 10].

Данный ритмический «полюс» характеризуется плавностью и ровностью своего ритмического рисунка. Ритмический рисунок этого типа менее распространен по сравнению с первым и встречается чаще всего в эпизодах, повествующих о внутреннем состоянии героев, их чувствах и мыслях. Ритм такого плана присутствует в наиболее эмоционально-насыщенных моментах текста, когда переживания и эмоции персонажей выливаются в бессвязно-связный поток сознания.

Итак, в тексте романа *Джаз* мы выделили два разных ритмических плана. Анализ показывает, что как в джазе, так и в романах Тони Моррисон, присутствует «полиритмия», под которой понимается сосуществование равноценных между собой, независимых ритмических голосов, которые движутся параллельно друг другу. Ритм первого плана, быстрый, подвижный, динамичный, задает фон повествованию, что соответствует аккомпанементу в музыкальном произведении. Ритм второго плана, более сдержанный и разнообразный, характерен для эпизодов, повествующих о событиях из жизни персонажей. Этот тип ритма мог бы соответствовать ритму главной мелодии, которая всегда более разнообразна и сложна по сравнению с аккомпанементом.

Перейдем к рассмотрению структур синтаксического и лексико-синтаксического уровня. И.В. Арнольд речевой основой ритма в прозе считает именно синтаксический уровень, повторяющуюся одинаковость синтагм, тесно связанную со всеми типами повторов, специфическим расположением эпитетов, цепочками однородных членов и т.д. [1, с. 6]. В романах Тони Моррисон используются все выше перечисленные приемы создания ритмической прозы. Одним из наиболее часто использующихся ритмообразующих приемов является повтор разных типов: повтор-подхват, анафора, эпифора, кольцевой повтор, дистантный повтор.

Использование повтора-подхвата выполняет важную функцию в тексте. Этот прием отражает джазовую тенденцию завершать мотив не цезурой, а сливать его с началом следующего образования. Это достигается тем, что последний звук первого мелодического оборота акцентируется и связывается лигой с первым звуком нового мотива. В тексте эту функцию выполняет анадиплозис. Каждое последующее предложение начинается с последнего слова предыдущего: «…but she did pass it on. She passed it on to her baby sister’s only child» [6, с. 77]; «That should certainly be enough. Enough to answer one more preacher, one more abolitionist and a town full of disgust» [5, с. 5].

Контактный повтор, который в текстах Тони Моррисон включает от 2 до 5 последовательных повторяющихся элементов, может подчеркивать либо количество: «Plenty times, plenty times I have carried the welts given me (…) Plenty times, plenty, I chopped twice the wood…» [6, с. 96]; «And He did, and He did, and He did and then gave her Halle…» [5, с. 28]; либо интенсивность признака: «The important thing, the biggest thing Violet got out of that was to never never have children» [6, с. 102].

Контактный повтор может выполнять и сугубо ритмическую функцию. В предложении «…while her hand (…) was under the table drumming out the rhythm on the inside of his thigh, his thigh, his thigh, thigh, thigh» [6, с. 95] повтор существительного *thigh* ничего не добавляет к предметно-логической информации, выраженной этим существительным, но сообщает тексту определенный ритм, который становится более динамичным к концу перечисления вследствие отсутствия местоимения *his* перед повторяемым существительным в конце ряда.

Нередко с целью ускорения ритма автор опускает знаки препинания там, где их наличие регламентировано правилами. Так, в предложении, посвященном описанию города, отсутствуют запятые при перечислении вывесок: «The City is smart at this: smelling and good and looking raunchy; sending secret messages disguised as public signs: this way, open here, danger to let colored only single men on sale woman wanted private room stop dog on premises absolutely no money down fresh chicken free delivery fast» [6, с. 64]. Предложение звучит в быстром темпе, отсутствие запятых между названиями вывесок создает некоторую путаницу, иногда приходится думать над тем, к какому названию относится то или иное слово. При этом возникает образ города с его хаотичностью, непредсказуемостью.

Еще одним просодическим элементом, на который опирается ритм, является ударение. Ударение в джазовой музыке играет важную роль. Для джаза характерно отсутствие сильных и слабых долей. В двухдольной структуре джаза обе доли равноправны, причем собственно ударный акцент падает на вторую долю (слабую с точки зрения европейской музыки). Так возникает эффект синкопирования. В тексте это выражено использованием большого количества графических средств. В предложениях «Fifty cents in certain houses get you the woman, the floor, the walls *and* the bed» [6, с. 46]; «Denver knew *about*several people» [5, с. 286]; «It changed May *for* life» [7, с. 133] курсивом выделены предлоги, союзы, т.е. те слова, которые по правилам безударны. Будучи выделенными графически, они становятся ударными, акцент смещается с сильной доли на слабую, возникает синкопированный ритм.

Проза Тони Моррисон уникальна не только своей музыкальностью, но и тем, что она близка определенному музыкальному стилю. Ритмический строй романов Тони Моррисон можно охарактеризовать как полиритмический. Джазовой полиритмии в литературных текстах соответствует постоянное чередование фрагментов с разным ритмическим рисунком. Медленный ритм длинных предложений, нередко с явлением синтаксической конвергенции, меняется на подвижный, динамичный ритм эллиптических, односоставных предложений. Ритмичность прозы Тони Моррисон усиливаается целым рядом выразительных средств: использованием повторов, особенностями пунктуации, графическими средствами.

**Список литературы:**

1. Арнольд И.В. Стилистическая функция текста и ритм // Вопросы теории английского и русского языков. — Вологда: Вологодский гос. пед. институт, 1973. С. 5-11.
2. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. — М.: Советский писатель, 1982. — 368 с.
3. Мориц Ю.И. «Мелодия на два голоса». Содержательность ритмов словесно-речевого уровня в романе Германа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» // Вестник Самарского гос. университета. — 1999. — №3(13). — С. 167-176.
4. Фортунатов Н.М. Ритм прозы // Ритм, пpостpанство и время в литеpатуpе и искусстве. — Л.: Наука,1974. — C. 173-186.
5. Morrison Toni. Beloved. — New York: Vintage International, 2004. — 324 с.
6. Morrison Toni. Jazz. — New York: Vintage International, 2004. — 229 с.
7. Morrison Toni. Love. — New York: Vintage International, 2005. — 202 с.

# НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СРЕДНЕНИЖНЕНЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА РОСТОКА НА ПРИМЕРЕ ЯЗЫКА ЖИВОТНОГО ЭПОСА «РЕЙНКЕ ЛИС» 1539-ГО ГОДА

Цапаева Сабина Юрьевна

*докторант, университет г. Росток, Германия*

*E-mail: sabina@mail.natm.ru*

Расцвет средненижненемецкого языка (снн.), а вместе с тем и период классического снн., языка Ганзы, приходится на 1370-1530 гг. Датируется же средненижненемецкий период нижненемецкого языка, как правило, 1150/1200-1650 гг., с учётом времени отсутствия письменных источников (Überlieferungslücke) 1050-1150 гг. Несмотря на единомыслие языковедов, которое наблюдается в вопросе периодизации нижненемецкого языка (нн.), мы не имеем возможности полагать, что сам язык развивался настолько ровно и стабильно, что к XVI веку представлял собой целостную непротиворечивую систему, закрепленную в различного рода литературе. Несомненно, существуют определенные общие черты для всех региолектов и диалектов снн., и при этом невозможно не оценить глубины и масштаба влияния языка средневекового Любека, столицы Ганзейского союза, благодаря которому снн. распространился по всей Северной Европе и функционировал в качестве lingua franca в течение долгого времени. Так, в качестве общих для всех средненижненемецких диалектов вне зависимости от их географии могут быть названы следующие первичные (о первичных и вторичных диалектных признаках см. Schirmunski 1930) маркеры снн. (ср. Lübben 1882): отсутствие второго (древневерхненемецкого) передвижения (перебоя) согласных, метатеза смычно-дрожащего согласного r, удлинение гласных при выпадении назальных (носовых) согласных, монофтонгизация германских ai, au, сохранение длинных монофтонгов [e:], [o:], отсутствие умлаута, единое множественное число глаголов.

От общей характеристики снн. стоит перейти к языку Ростока. Для этого следует априори отметить, что Росток и его окрестности не далее, чем в XI веке были территорией со славянской языковой и этнической принадлежностью. Однако в результате восточной колонизации XII-XIII вв. Росток был «онижненемечен», в связи с чем начался новый виток языковой истории города. Несомненно, язык Ростока изначально относился к восточным диалектам снн. Здесь хочется подчеркнуть, что граница между западным нн. и восточным нн., чётко прослеживается в формах единого множественного числа глаголов: в западносредненижненемецком (зснн.) ареале формы множественного числа глагола презенс индикатив и претерит индикатив имеют личное окончание –et, в восточносредненижненемецком (вснн.) –en, например, в настоящем времени изъявительного залога имеем зснн. hebbet, dot, gat, segget: вснн. hebben, don, gan, seggen. При этом хочется обратить внимание на то, что окончание –et исторически возникло раньше: оно непосредственно развилось из древнесаксонского –ad в отличие от вснн. окончания –en, которое появилось несколько позже, однако, со временем также нашло широкое распространение. Кроме того, в отличие от вснн. источников в зснн. текстах –t в окончаниях зачастую, однако, без определенной закономерности, опускается, например, wi wille, gy salle.

Животный эпос «Рейнке лис» неслучайно выбран в качестве лингвистического объекта исследования. Он является одним из наиболее известных литературных произведений позднего Средневековья. По общему мнению литературоведов, в основу сюжета нижненемецкой сатиры лег нидерландский «Роман о лисе», который берет свои корни в разрозненных баснях о проделках лиса, известных как в романском ареале, так и в более древней устной германской традиции, пришедшей из античных источников. Конечно, в Германии в конце XII в. появляется небольшая аллегорическая поэма «Лис Рейнхардт», записанная Генрихом-Подражателем (Heinrich der Glichesaere) [1, с. 51], однако, эта сатира 1180-го года не имеет успеха. Любекский же «Рейнеке лис» 1498-го за авторством Хинрека фан Алькмера очень быстро распространяется по всей Германии и Северной Европе. Настоящая литературная традиция, однако, начинается именно с версии сатиры, изготовленной печатником Людвигом Дицем (Ludwig Dietz) в Ростоке. При этом хочется подчеркнуть роль новой протестантской глоссы, которая является неотъемлемой частью ростокского текста. С лингвистической точки зрения, глосса представляет особый интерес, так как она написана тем же языком, что и сама сатира, т.е. языком средневекового Ростока. Таким образом, можно смело утверждать, что, несмотря на предположение Люббена (ср. Lübben 1882) о том, что снн. в его письменной форме во всем нн. ареале был един — оформлялся по любекским канонам — и только устно воспроизводился с соответствующей региональной окраской, «Рейнке лис» 1539-го года письменно отражает языковое своеобразие мекленбургского диалекта в Ростоке, так как могут быть найдены объективные орфографические, грамматические и т.п. отличия от текста 1498-го года. Далее рассмотрим эти особенности снн. на базе ростокского текста.

Без сомнения, на первый взгляд может показаться, что опора исключительно на орфографию — слишком шаткая основа для составления характеристики древнего языка. Нельзя отрицать, что снн. не был кодифицирован и нормирован, как был нормирован, скажем, родственный ему средневерхненемецкий, из которого развился современный немецкий язык. Однако, что касается графического оформления в период позднего снн., можно с уверенностью утверждать, что через орфографию непосредственно отражалась и фонетика, а значит, и своеобразие языка, в нашем конкретном случае, рассматриваемого языка Ростока середины XVI в. Особенно четко это прослеживается, конечно, в рифмах, где, в частности, четко видны противопоставления долгих и кратких гласных. Кроме того, известны определенные правила, например, в обозначении долгих гласных с помощью следующих графических знаков: циркумфлекса, e после гласного, маленького e над гласным (не умлаут!), h после гласного, перед гласным или даже после согласного, следующего за долгим гласным. В частности, в исследуемом тексте на удивление часто приходится имееть дело именно с последними двумя вариантами, что для остальных снн. текстов не было столь типично и являлось своего рода исключением из общей тенденции. Поскольку эти варианты представляют особый интерес, приведем несколько примеров для каждого из них: Fryghdanck [3, с. 7], doth [3, с. 14], dartho, tho, noth [3, с. 31], warth [3, с. 32], groth, ohem [3, с. 33], seeth [3, с. 99], wehren [3, с. 100], sehen [3, с. 101], ghan, vrygh [3, с. 102], nha [3, с. 189], nham [3, с. 193], belonth [3, с. 205], nhu, ghat, ghynck [3, с. 236], woruth [3, с. 237], Jhesu [3, с. 244] и т.д.

Следующее явление, которое хочется рассмотреть в рамках особенностей орфографии — это написание сложных слов. В своей грамматике (ср. Lübben 1882) Люббен никак не комментирует правописание сложных слов, кроме сложных наречий. Предполагается, что сложные слова должны писаться слитно. В большинстве случаев это действительно так, однако, в тексте 1539-го года встречается и раздельное написание существительных, прилагательных, местоимений и даже глаголов: Pinxste dach [3, с. 9], tho freden stelen [3, с. 138], der jennen [3, с. 138], mede deelhafftich [3, с. 105], mede nehmen [3, с. 141], притом, что Vastelavendes [3, с. 66], ogendener, vullenbringen [3, с. 100], Kundtschopper [3, с. 104], yechteswes [3, с. 105], Meerape, Meerkatten [3, с. 133], thoschickede [3, с. 154] написаны слитно. Представляется невозможным определить закономерность раздельного написания слов, поэтому на данном этапе кажется разумным предположить, что такая непоследовательность в написании сложных слов есть следствие недостаточной нормированности и отсутствия кодификации языка.

Хочется отойти от орфографии и фонетики и перечислить несколько грамматических особенностей исследуемого текста. Одной из них является варьируемое склонение имен существительных, не говоря уже о плавающем употреблении родов. Помимо этого следует отметить отсутствие однозначной закономерности правил согласования прилагательного и существительного. Так, параллельно таким корректно согласованным именным фразам как einen gudenn modt, jnn grotem wee [3, с. 56], vam rechten czeddel [3, с. 107], van dem gantzen geistlikenn stande [3, с. 109], im gemeinen gebruke [3, с. 126], Argument vnd jnholdt des andern Bokes [3, с. 127], Jn beyden Rechten ein gelerder Baccalaurius [3, с. 166], De olden wysenn [3, с. 203], находим следующие: ein arm man [3, с. 51], mit geliker mathe betalt [3, с. 105], na synem willen vnd wolgefalle [3, с. 122], ein gud regiment [3, с. 123], Eyn oldt vnnd heylsame Gesette [3, с. 156], Reincke mit synem frunde Marten der Ape [3, с. 166] и т.д. Помимо неверных склонения и согласования в этих примерах можно также, в частности, обнаружить непоследовательное употребление существительных слабого мужского типа склонения и грамматически или фонетически не объяснимое удвоение падежного окончания –enn. Стоит заметить, что предлог jn в тексте также зачастую имеет вид jnn, хотя после него идет либо определенный артикль мужского или среднего рода в дательном или винительном падеже, либо артикль женского рода. Можно предположить, что в некоторых из случаев все же имело место слияние предлога с артиклем: jn + den = jnn. Однако, учитывая ошибочное наличие артикля после слитного предлога, не подкрепленное никакой иной логикой, следует признать, что однозначного объяснения для подобного удвоения пока нет.

Далее хочется отметить отсутствие четкой закономерности в образовании причастия прошедшего времени. Люббен указывает на то, что в снн. причастие второе сильных глаголов образовывалось без префикса ge-, третья форма слабых глаголов иногда с ge-, но не в тех случаях, когда имелась другая приставка [2, с. 91]. В «Рейнке лисе» встречаются как типичные, так и нетипичные, по мнению Люббена, варианты, причем это касается как причастий в составе сложного сказуемого, так и прилагательных, перешедших из разряда причастий. Как было сказано выше, совершенно четкой и однозначной закономерности в данном вопросе нет, однако, на мой взгляд, улавливается отчетливая тенденция в употреблении причастия и сильных, и слабых глаголов с префиксом ge-: affgemalet, gestelt [3, с. 2], gewarnet, gemaket [3, с. 3], geschapen, genant, gekamen [3, с. 4], gewunnem, gheworden [3, с. 5], gebeden, upgekamen [3, с. 6], gegeuen, geschreuen [3, с. 119], upgeblasen, uthgedunkt, geplantet, uthgeradet [3, с. 163], gebleuen [3, с. 173], gestilt [3, с. 201] и т.д. Удивителен тот факт, что префикс причастия прошедшего времени ge- нашел такое отражение в рассматриваемом снн. тексте, ведь именно отсутствие этой приставки является одним из признаков как снн., так и современного нн. Тем не менее, не стоит упускать из виду, и на это уже не раз обращалось внимание выше, что снн. к моменту написания «Рейнке лиса» не был кодифицирован. В то время не существовало полных грамматик, строго предписывающих то или иное написание слов или образование форм. Авторы исходили из собственного опыта и, скорее, опирались на произносительную норму или собственную произносительную, в частности, диалектную привычку, чем на некие письменные источники.

Данная статья не претендует на статус законченного исследования. В ней обзорно рассматриваются лишь некоторые фонетические, орфографические и грамматические особенности снн. в Ростоке, зафиксированные в «Рейнке лисе». За рамками лингвистического анализа на данном этапе остаются не только стилистический и синтаксический аспекты текста, вопросы морфологии и лингвистической прагматики, но и более подробное качественное и количественное изучение затронутых в этой статье особенностей снн., которые найдут отражение в дальнейших изысканиях по данной теме.

**Список литературы:**

1. Мартынова О.С. История немецкой литературы: Средние века — эпоха Просвещения: Конспект-хрестоматия: Учеб. пособие для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 176 с.
2. Lübben A. Mittelniederdeutsche Grammatik nebst Chrestomatie und Glossar — Leipzig: T.O. Weigel Verlag, 1882. — 221 S.
3. Reynke Vosz de olde, nyge gedrucket, mit sidlikem vorstande vnd schonen figuren, erluchtet vnd vorbetert — Rostock: Ludwig Dietz, 1539. — 272 S.
4. Schirmunski V.M. Sprachgeschichte und Siedlungsmundarten // Germanisch-romanische Monatsschrift. — 1930. — №18. — S. 113-122, 171-188.

# Секция 2.3.

# Теория языка

# ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭКОНОМИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ В ПРАКТИКЕ ОЦЕНКИ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ ИНВЕСТИЦИОННЫХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ПРОЕКТОВ

Ковшикова Галина Александровна

*к. фил. н., НОУ ВПО Институт бизнеса и права, Череповецкий филиал, г. Череповец*

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

Сегодняшние дни — это время утраты старых экономических догм, время становления новой модели экономики, появление в связи с этим новых профессий. Магическое слово «рынок», прозвучавшее на первых съездах народных депутатов, символизировала этот поворот в экономическом развитии. За ним последовала целая лавина новых «экономических» слов — хронологических маркеров происходящих перемен. Эта лавина смела границы традиционного узкопрофессионального употребления и щедро выплеснулась на книжные лотки в виде многочисленных актуальных изданий по менеджменту и маркетингу, лизингу и консалтингу, бухучету и аудиту.

Одним из наиболее живых и социально значимых процессов, происходящих не только в современном русском языке, но и в сфере экономики, в частности при оценке привлекательности инвестиционных промышленных проектов — процесс активизации употребления иноязычных слов. Надо говорить об активизации употребления этих слов, а не только о новых заимствованиях, поскольку наряду с появлением неологизмов наблюдается расширение сфер использования новой отечественной и иностранной экономической терминологии.

По мнению Крысина Л.П., условиями заимствования считается двуязычие, т.е. результат территориального контакта двух народов особенно в экономической области. Сюда относится также такие виды речевой деятельности, как чтение, перевод, комментирование иностранной экономической литературы, участие в международных конференция и конгрессах. Другим условием заимствования может служить то, что в обществе возникает предрасположенность к принятию новой иноязычной лексики, которая появляется вследствие расширения международного разделения труда и приобретения им инновационного характера [4; 5]. Особенно это важно в сфере инвестиций или долгосрочного вложения капиталов в крупные промышленные объекты, где применяемая терминология должна быть предельно конкретной и «прозрачной». Речь идет о понимании механизма последствий и риска использования крупных денежных сумм, которые извлекаются из других зон применения и замораживаются (т.е. не могут быть использованы в других сферах предпринимательской деятельности).

Между тем, понятийного однообразия в толковании отдельных экономических терминов при расчете и обосновании бизнес-планов, создания объектов новой техники, модернизации и реконструкции действующих производств практически не наблюдается. Даже в случае толкования термина «инвестиционная привлекательность» инвестиционного проекта существуют разночтения. Так, авторы статьи «Оценка инвестиционной привлекательности промышленных предприятий Вологодской области» считают, что оценка инвестиционной привлекательности должна проводиться на основе следующих параметров: прибыль, выручка от продаж, величина активов, собственного капитала и т.д., с помощью определения, так называемого показателя коэффициента роста [7]. Таким образом, инвестиционная привлекательность определяется на основе уже достигнутых результатов деятельности предприятий. Такая точка зрения, к сожалению, распространена, хотя и является результатом доставшейся российской действительности от прошлого административно-хозяйственного уклада экономики «остаточной» терминологии.

В то же время авторы других трудов считают, что в качестве исходных данных для оценки инвестиционной привлекательности нельзя использовать результаты оценки деятельности промышленных предприятий в прошлом, а необходимо оценить рост стоимости предприятия в результате внедрения инвестиционного инновационного проекта, исходя из прогнозируемых чистых дисконтированных доходов после инвестирования или вложения капитала [1; 6].

Дело в том, что в административно-хозяйственной экономической системе единственным собственником промышленных предприятий являлось государство, которое изымало всю создаваемую прибыль в государственный бюджет, а в нынешней российской рыночной экономической системе государство получает лишь часть прибыли в виде налога на прибыль. Оставшийся денежный поток, объединяющий «чистую» (после выплаты налогов) прибыль и амортизацию, остается в распоряжении собственника. При этом более целесообразно называть его доходом, так как он доходит до инвестора (собственника) и может являться реальным показателем инвестиционной привлекательности проекта. Такая интерпретация опирается на представленные в «Толковом словаре живого великорусского языка» толкования понятий «доход» и «прибыль» [2]. Так, например, «доходом» считается денежная выручка, доходящая и приходящая в руки собственника, а «прибылью» лишь то, что увеличивает, умножает, нарастает и т.д. без указания доходит ли это до конкретного инвестора или нет.

Отрицательное отношение к использованию в качестве исходного критерия инвестиционной привлекательности прибыли усиливается в связи с четкой оценкой некорректности этого термина в монографии, созданной профессором кафедры теории кредита и финансового менеджмента Санкт-Петербургского государственного университета и членом Методологического совете по бухгалтерскому учету при Минфине России Ковалевым В.В. [3]. По мнению этого автора, понятие балансовая прибыль потеряла свой смысл и назначение, и ее ни в коем случае «не следует олицетворять с денежными средствами», что не позволяет на ее основе определять инвестиционную привлекательность.

Таким образом, уточнение толкования и использования терминов «доход» и «прибыль» позволяют сделать эти понятия более четкими и корректными, т.е. дают возможность определения, в каких случаях и при каких подходах возможно использование термина «доход», а не «прибыль». Последний термин, как это уже четко сформулировано в специальной литературе, не позволяет фактически выявить инвестиционную привлекательность проектов инновации, так как содержит недостаточно обработанную и обоснованную информацию о денежных потоках, которые возникнут в результате вложения инвестиций в инновационные проекты практически в любых областях народного хозяйства нашей страны. Использование же термина «доход», который определяется как сумма очищенной от налогов прибыли и амортизационных начислений, и дает реальную возможность оценить инвестиционную привлекательность, т.е. обосновать эффективность вложения денежных средств в инновации, что крайне актуально в условиях мирового экономического кризиса и в ходе преодоления его последствий.

**Список литературы:**

1. Аншелес В.Р., Бачина Т.Б. Инвестиции на промышленном предприятии (оптимизация управленческих решений по реальным проектам). — Ч. 1. — Череповец: НОУ ВПО ЧФ ИБП, 2006.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х томах. — М.:ОЛМА Медиа Групп, 2007.
3. Ковалев В.В. Финансовый менеджмент: теория и практика. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.:ТК Велби, Изд-во Проспект, 2008. — с. 512.
4. Крысин Л.П. Иноязычное слово в контексте современной общественной жизни. // [www.nspu.net](http://www.nspu.net)/fileadmin/library/books/2/web/xrest/article/leksika/ proish/kri\_..
5. Крысин Л.П. Языковое заимствование как проблема диахронической лингвистики. // Проблемы диахронической лингвистики. Отв. ред. В.К. Журавлев. — М., 1992.
6. Шичков А.Н. Экономика и менеджмент инновационных процессов в регионе. — М.:Изд.дом «Финансы и кредит», 2009.
7. Яковлева Е.Н., Николаева Т.Л. Оценка инвестиционной привлекательности промышленных предприятий Вологодской области// Инновации. — №1. — 2009. — с. 80-84.

# ИЗУЧЕНИЕ КОНЦЕПТА ГЛУПОСТЬ ПО ДАННЫМ АССОЦИАТИВНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

Полищук Татьян Ивановна

*преподаватель, КГУ им К.Э. Циолковского, г. Калуга*

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

Одной из актуальных проблем современной теоретической лингвистики является изучение и категоризация тезауруса индивида как языковой личности. Ю.Д. Апресян отмечает в этой связи: «Язык, как известно, в высокой степени антропоцентричен. Громадная часть его словаря посвящена человеку — его внутреннему миру, восприятию внешнего мира, физической и интеллектуальной деятельности, его целям, отношениям с другими людьми, общению с ними, оценкам событий, положений и обстоятельств» [1, с. 37].

В связи с необычайной сложностью проблемы изучения абстрактных концептов и неосознанностью — или неполной осознанностью — принятых в социуме поведенческих установок, а также амбивалентностью соответствующих концептуальных структур, особую актуальностьприобретает проблема выбора такого метода исследования, который позволил бы эксплицировать все многообразие содержания, стоящего за их языковыми обозначениями. Предположение о возможности проведения таких исследований психолингвистическими методами высказывается в трудах У. Эко, с точки зрения которого «все проблемы коннотаций — это сфера психолингвистики, и вовсе не потому, что коннотации могут быть сведены к психологическим событиям и не поддаются структурированию через оппозиции, но, напротив, для того чтобы выявить эти коннотативные оппозиции, требуется опыт психолингвистики...» [7, с. 428].

Представляется, что методом, позволяющим получить психологически релевантные результаты, является ассоциативный эксперимент. Ассоциация, по мнению Р.М. Фрумкиной, представляет собой «связь между некими объектами или явлениями, основанная на нашем личном субъективном опыте» [6, с. 261]. Этот опыт, как правило, совпадает с нашим культурным опытом, однако всегда является также сугубо личным, связанным с прошлым опытом отдельного человека. На этот факт указывает С.Д. Кацнельсон, отмечая, что «ближайшее значение слова народно, между тем дальнейшее, у каждого различное по качеству и количеству элементов — лично» [3, с. 24]. Совокупность семантических слабых и сильных связей данного слова с другими создает, таким образом, вокруг него определенную ассоциативную сеть. Ассоциативный эксперимент, по мнению А.Р. Лурии, «может быть существенным шагом к детеминистическому анализу динамики смысловых полей» [4, с. 66].

Одним из преимуществ ассоциативного эксперимента является работа с категориями в процессе их употребления, что позволяет выявить некоторые неосознаваемые компоненты исследуемых категорий. Ассоциативная техника отражает как когнитивные структуры, стоящие за языковыми значениями, так и индивидуальные особенности испытуемых, их личностные смыслы. В результате, ассоциативный эксперимент позволяет выявить тот образ мира, который складывается у субъекта в результате его взаимодействия с внешним миром.

При восприятии слова-стимула происходит активация соответствующей единицы ментального лексикона говорящего, связанной как с другими единицами лексикона, так и со стоящими за ними концептуальными структурами. Поскольку элементы концептуального уровня находят свое отображение в связях ментального лексикона, ассоциативные связи между словами детерминированы всей познавательной деятельностью человека. Таким образом, анализ полученных реакций делает возможной как реконструкцию строения и содержательных характеристик анализируемого концепта, так и экспликацию его амбивалентности.

Как представляется, использование метода ассоциативного эксперимента поможет избежать опасности истолкования определенного концепта сугубо сквозь призму личного опыта исследователя, поскольку снабжает его материалом, полученным от различных носителей данного языка и культуры, материалом, которому необходимо найти объяснение. Поэтому замечание Е.Л. Березович о «важности учета социолингвистических характеристик языкового материала, привлекаемого к концептуальному анализу» [2, с. 160] является абсолютно справедливым.

С целью описания концепта *глупость* вязыковом сознании современного человека и определения его лексических вербализаторов нами был выполнен свободный ассоциативный эксперимент (АЭ). Данные АЭ, в котором приняли участие 50 носителей современного русского языка, принадлежащих к различным социальным и возрастным группам, включают 165 ассоциативных интерпретаций.

Результаты исследования показывают, что реакции отличаются разнообразными грамматическими признаками: 60,8% — имена существительные, 29,6% — прилагательные, 6% — наречия, 3,6% — глаголы.

Ассоциации, полученные на слово-стимул «глупость», были распределены по следующим семантическим группам:

1. Ассоциации, связанные с чувствами, эмоциями, настроениями (всего 20): *потрясающая* (4), *смешной* (3), *стыд* (3), *смех* (2), *страшная* (2), *обидно* (2), *это неприятно* (1), *противная* (1), *всегда приятно* (1), *ревность* (1).
2. Ассоциации, связанные с причиной возникновения отрицательной оценки (всего 24): *нелепая* (4), *бестолковая* (3), *непростительная* (3), *слабость* (3), *бездумно* (2), *мешает* (2), *напрасно* (2), *проблема* (2), *надоела* (1), *промах* (1).
3. Ассоциации, связанные с отрицательной оценкой (всего 62): *дурак* (11), *тупость* (10), *ошибка* (5), *дурость* (4), *безграмотность* (3), *недалекость* (3), *абсурд* (2), *бред* (2), *глупый* (2), *нелепость* (2), *ошибка* (2), *безумие* (1), *бессмыслица* (1), *болван* (1), *вранье* (1), *лень* (1), *маразм* (1), *не в масть* (1), *неловкость* (1), *непонятливость* (1), *порок* (1), *порочность* (1), *притворство* (1), *пустоголовый* (1), *тупой* (1), *чушь* (1), *это нехорошо* (1).
4. Ассоциации, связанные с количественным выражением данного качества (всего 17): *большая* (9), *огромная* (4), *несусветная* (2), *величайшая* (2).
5. Ассоциации, связанные с социальными отношениями (всего 15): *человеческая* (5), *народная* (4), *двоечник* (2), *учитель* (2), *героиня фильма* (1), *люди* (1).
6. Временные и пространственные ассоциации (всего 5): *непроходимая* (2), *постоянная* (2), *везде* (1).
7. Ассоциации, связанные с физиолого-соматическим проявлением глупости (всего 4): *голова* (2), *слепая* (2).
8. Ассоциации, связанные с психофизическим проявлением глупости (всего 1): *забытая* (1).
9. Возрастные ассоциации (всего 4): *юность* (2), *детей* (1), *мальчик* (1).
10. Природные ассоциации (всего 5): *сморозить* (3), *дождь* (2).
11. Ассоциации, связанные с прецедентными текстами различного происхождения (7): *Иван-дурак* (3), *Венедиктова* (1), *король* (1), *гном* (1), *аниме* (1).

Амбивалентность данного концепта проявляется в экспликации субмоделей *учитель*, *образование*, *шалость*. Кроме того, об амбивалентности данного концепта свидетельствуют реакции, выражающие различные оценочные характеристики: *всегда приятно*, *не порок*, *смешной*, *потрясающая* — а также эксплицированные связи с другими концептами, зачастую находящимися друг с другом в оппозитивных отношениях: *мудрость*, *умный*, *ум*, *знания*, *учеба* и др.

Метафорические образы холода (*сморозить* (3)), пустоты (*пустота* (2)) и темноты (*слепая* (2)) являются по данным респондентов неотъемлемой образнойсоставляющей концепта «глупость». Цветовые и осязательные ассоциации подчеркивают отрицательное отношение к объекту оценки, т. к. черный цвет, холод ассоциируется в обыденном сознании с чем-то неприятным.

Таким образом, глупость представляет собой отрицательное, часто эмоциональное, отношениенеприязни, отвращения к кому-либо, чему-либо. Взаимосвязанными с ней являются такие понятия как тупость, дурость, недалекость, безграмотность. Иногда глупость может переходить в безумие, бред, поэтому можно говорить, что этой категории присуща интенсивность.

На основе анализа данного материала были выделены следующие дифференциальные признаки концепта «глупость»: отрицательное отношение, отрицательная оценка, субъективность, причинность, образность.

Рассмотрим структуру концепта *глупость* в терминах ядра и периферии. За основу исследования возьмем теорию структуры концепта, предложенную З.Д. Поповой и И.А. Стерниным. К ядру будут относиться прототипические слои с наибольшей чувственно-наглядной конкретностью, первичные наиболее яркие образы. Этот образ представляет собой единицу универсального предметного кода. Вокруг ядра группируются так называемые базовые слои. Более абстрактные признаки составляют периферию концепта. На периферии находится «интерпретационное поле концепта», которое состоит из слабо структурированных предикаций, отражающих интерпретацию отдельных концептуальных признаков и их сочетаний в виде утверждений, установок сознания, вытекающих в данной культуре из менталитета разных людей [5, с. 60].

В содержании ассоциативного поля стимула *глупость* когнитивный признак *отрицательная оценка* (*тупость*, *дурость*, *безумие*, *недалекость*, *безграмотность*, *порок*, *дурак*)является ядерным (37,5%). Базовый слой концепта *глупость* представлен такими когнитивными признаками как: *отрицательные чувства, эмоции, вызванные данным качеством* (12,1%): *потрясающая*, *смешной*, *стыд*, *смех*, *страшная*, *обидно*, *это неприятно*; *причины возникновения отрицательной оценки* (14,5%): *нелепая*, *бестолковая*, *непростительная*, *слабость*, *бездумно*, *мешает*, *напрасно*, *проблема*, *надоела*. Ближняя периферия концепта *глупость* представлена следующим образом: *глупость — это качество, имеющее количественную характеристику* (*большая*, *огромная*, *несусветная*) — 10,3%, *у глупости есть определенные носители* (*человеческая*, *народная*, *двоечник*, *учитель*, *героиня фильма*, *люди*) — 9%.

Дальняя периферия анализируемых концептов представлена единичными признаками.

Свободный ассоциативный эксперимент служит практическим подтверждением «послойного» строения концепта и может являться достаточно эффективным методом исследования структуры различных концептов в когнитивной лингвистике.

Таким образом, ассоциативные реакции позволяют эксплицировать особенности вербализации концептов в разных языках, а также выявить амбивалентность соответствующих концептов при соблюдении принципа психологической релевантности.

Список литературы:

1. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: Попытка системного описания // Вопросы языкознания. — 1995. — №1. — С. 37-68.
2. Березович Е.Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования — М.: Индрик, 2007. — 600 с.
3. Канцельсон С.Д. Содержание слова, значение и обозначение — М.: Наука, 1965. — 109 с.
4. Лурия А.Р. Язык и сознание — М.: МГУ, 1998. — 336 с.
5. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике: Монография. — 3-е изд., стереотип. — Воронеж: Истоки, 2003. — 320 с.
6. Фрумкина Р.М. Психолингвистика: учебник для студентов высших учебных заведений — М.: Academia, 2006. — 320 с.
7. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию — Спб.: Symposium, 2006. — 540 с.

# МИФ О ДИОНИСЕ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

Труфанова Ирина Владимировна

*профессор кафедры филологического образования, Московский институт открытого образования, г. Москва*

*E-mail: illokucia1@rambler.ru*

Актуальной проблемой лингвистической науки является создание классификации типов повествования. Мы предлагаем опираться при этом на следующие критерии: соотношение в повествовании принципов построения прозы (эпического произведения) и стихотворения (лирического произведения); диалога и монолога, устной и письменной речи. О прозе В.В. Набокова писали как о прозе биполярной, попадающей под определение «эмбриональной стихопрозы» [18, с. 40] или «прозиметрии» [7, с. 504–517], сам писатель отмечал глубокую и органичную связь его прозы с лирикой. Признаками лирического стихотворения в романе «Отчаяние» являются наличие у слов художественных значений, сформировавшихся в данном тексте, многозначность ключевых слов, не снимающаяся в контексте фразы, мотивированность в данном тексте, динамичность, сукцессивность, подвижность лексических значений. Роль стиха, создающего «единство и тесноту стихового ряда» [17, с. 76], которые и являются условием многозначности слов, мотивированности, динамичности лексических значений в романе, выполняют анаграмма [12] и интертекст. Отношениями взаимной мотивации у В.В. Набокова связаны слова разных этнических языков, это явление получило обозначение термином «мультиязычные каламбуры» [5, с. 147–157].

Мы уже писали, что в романе «Отчаяние» переживается миф об Озирисе, о Коре, или Персефоне [13–15]. В поздней античности данный миф был актуален как миф о Дионисе растерзанном [3; 4]. К.Г. Юнг и миф о Дионисе читает как миф о зерне, брошенном, похороненном в землю и затем взошедшем, возродившимся в новом колосе, как миф об осознании человечеством собственного бессмертия как бессмертия рода человеческого [20]. Вяч. Иванов миф о Дионисе трактует как миф о возрождении души в другом теле или миф об обретении человеком индивидуального бессмертия.

Откуда уверенность Ардалиона в том, что Герман в будущем году будет обезглавлен за сокрытие доходов [6, с. 463]? Почему Ардалион изобразил Германа на фоне «с намёками не то на геометрические фигуры, не то на виселицы» [6, с. 430]? Почему в Вальдау, местечке, расположенном неподалёку от участка Ардалиона, на спортивном плацу «выстроены сложные, гимнастические виселицы» [6, с. 428]? Почему рядом с портретом Германа работы Ардалиона висит литография «Остров мёртвых»?

У повествователя (Германа) какое-то повышенное внимание к шее персонажей. О Феликсе читаем: «между нижним краем воротничка (…) и верхним краем рубашки розовела полоска кожи» [6, с. 401]; «Я взглянул на его беспомощную шею, на грустное выражение шейных позвонков» [6, с. 453]; «Он был худ и бел, — гораздо белее своего лица, — так что моё сохранившее летний загар лицо казалось приставленным к его бледному телу, — была даже заметна черта на шее, где приставили голову» [6, с. 453]. В комнате кривых зеркал тоже рассматривается шея: «А есть и кривые зеркала, зеркала-чудовища: малейшая обнажённость шеи вдруг удлиняется, а снизу, навстречу ей, вытягивается другая, неизвестно откуда взявшаяся марципановая нагота, и обе сливаются; кривое зеркало раздевает человека или начинает уплотнять его, и получается человек-бык, человек-жаба, под давлением неисчислимых зеркальных атмосфер, — а не то тянешься, как тесто, и рвёшься пополам, — уйдём, уйдём, — я не умею смеяться гомерическим смехом, — всё это не так просто, как вы, сволочи, думаете» [6, с. 409].

Ответы на поставленные вопросы найдутся, если мы примем к сведению, что в романе «Отчаяние» переживается и миф о Дионисе растерзанном. Этот миф бытовал и как миф о растерзании и обезглавливании Орфея менадами (дубовыми деревьями), по одной из версий, за то, что он почитал Аполлона больше, чем Диониса, именовал первого Солнце-Гелиос. Менады разрезали его ножом и двойным топором на семь частей, предварительно обезглавив, отделили мясо от костей [9, с. 56]. Музы собрали тело Орфея и похоронили его у подножия Олимпа, лира Орфея стала созвездием, душа возродилась лебедем, голова поплыла по реке и стала пророчествовать. Такой обычай похорон существовал и в Египте, его называли «собирать себя»; сложенному придавали положение человеческого эмбриона, чтобы умерший возродился, «родился в духе»; новое рождение открывало путь к бытию в ином измерении [9, с. 75, 76]. Мифологема растерзания — это ритуальное посвящение в сферу божественного (в том числе потому, что поедалось сырое мясо убитого) [9, с. 79]. Впоследствии миф существовал как миф о растерзании Диониса.

Маска — тоже символ отрубленной головы Диониса, это основной атрибут и священное орудие Дионисийского культа; многие священные изображения Диониса были масками; Великие Дионисии [2] сопровождались карнавалом, надевший маску, загримированный казался себе и другим тем, в образ кого он облёкся [3, с. 326]. Фантазия Германа жадна до масок и переодеваний, как он о себе сообщает. Во время дионисий рядились в шкуры животных, опьяняли себя виноградным вином; очень пьяного Ардалиона на перрон приводит его барашковый спутник.

Во время Великих Дионисий плели венки из фиалок [3, с. 314]. Феликса Герман встретил с пучком фиалок в кармане пиджака, Ардалиону, отъезжающему в Рим, Лида купила пучок фиалок.

На празднестве в честь Диониса в жертву приносили козу, так как она причиняет вред виноградникам; девушки на Дионисовых оргиях надевали козью шкуру [4, с. 118]. Ардалион Лиду называет козой. Герман о ней говорит как о «бедной покойнице».

На острове Крит в жертву приносили бога-быка, при этом Диониса мыслили и как жертвенного быка, и как топор с обоюдоострой секирой (от его названия происходит слово лабиринт), и как быкоубийцу; убивший Диониса в виде быка и становился жертвой, и приобщался к божественному существу, обретал бессмертную божественную душу [4, с. 124–125]. Дионис, согласно мифу, первым использовал волов в земледелии, поэтому его изображают рогатым. Раздвоение божества как единой сущности на жертву и жреца характерно для совершающих ритуал [4, с. 161]. В «Отчаянии» бык — Феликс из Цвикау, кау — в его имени в немецком языке анаграммой связано с коровой, имя его анаграммой связано с немецким словом бык (произносится как окс) [13–15]. Не решаясь забрать в окошке письмо от Феликса, Герман макает ручку в чернильницу, обнаруживая там чернильный орешек, или апис, имя быка Озириса [13–15]. Зная, что, согласно мифу, убивший приобретает признаки убитого, понимаешь, почему Герман так убеждён в сходстве с ним Феликса. «Истина Дионисовой религии — истина раздвоения бога на жертву и палача, на убиенного и убийцу» [3, с. 331]. «Принесение в жертву Дионису его самого, через посредство им вдохновлённых и исполненных дифирамбов (…) составляло мистическое содержание Дионисова культа» [3, с. 332].

Дионис не только бык (тавр), но и лев, река Тигр названа в честь того, что он переплавлялся через неё на тигрице, подаренной Зевсом [4, с. 144]. В именах Ардалиона и Феликса содержится лев, у Ардалиона лицо и голова, как у льва, у Феликса подобие гривки на худой шее, Лида в леопардовом пальто [13].

С Дионисом связана и свинья, ему загоняли в подземные норы молодых свиней [4, с. 120]. Кабаном Ардалион называет Германа, у Лиды на ногах щетина после купания, как у свиньи, Феликс когда-то с приятелем раздавил на автомобиле свинью, он подписывает письма Герману именем Воробей, в котором имеется анаграмма боров. Лида называет Ардалиона немецким словом художник (малер), в этом имени содержится анаграмма немецкого слова вепрь (Еber) [13].

Дионис — бог, вечно превращающийся и проходящий через все формы: бог-бык, бог-козёл, бог-лев, бог-олень, бог-барс, бог-змея, бог-рыба, бог-плющ, бог-лоза, бог-дерево, бог-сполп [3, с. 331]. Герман — муж козы,козёл в некотором смысле. Жёлтый столб в «Отчаянии» отсылает к Дионису. Оргии Диониса правились на вершинах гор, по дубравам и кручам [4, с. 118]. Культовыми растениями Диониса были также сосны, виноград, плодовые деревья, плющ [3, с. 339]. Герман в конце романа любуется весенними дубами, растущими на холмах, и виноградными лозами. Сосны растут на участке Ардалиона. Феликс во сне Германа ударяет палкой по стволам яблонь вдоль дороги.

Сообщая о недалёкости Лиды, Герман говорит, что она была убеждена, что слово мистик образовано от мист. Среди почитателей Диониса существовала секта буколов (от бык, бычарня), или вакхических мистов, символом бога у них был бык (тавр) [4, с. 149]. Слово мист было однокоренным со словом мистерия: мист (в том числе) — участник мистерий, посвящённых Дионису. Эллинские культы были не только обрядовыми формами, это и внутренние переживания; участие в мистериях было событием жизни, перерождением человека [3, с. 317, 318]. Машина Германа — Икар. В мифе об Икаре его отец Дедал построил лабиринт, чтобы спрятать туда Минотавра (Тавра). Секта буколов впоследствии вошла в секту орфиков [4, с. 151].

Диониса в детстве, опасаясь, что Гера погубит его, одевали и воспитывали как девочку [1]; взрослым он выглядел женообразно, не выделялся среди женщин, так как был «одет в женскую столу» [4, с. 138]. Герман носит розовое бельё, его он надевает на Феликса девятого марта. У жандарма, берущего Германа под стражу, розовощёкое лицо. Портрет Германа получился у Ардалиона в пастельных тонах (бежевых и розовых), ни уголь, ни карандаш «не взяли» лицо Германа.

Воспитывался Дионис в пещере на Нисе [1]. Из Нисы Озирис. Названия городов Ницца и Икс, о которых вспоминают Лида и Герман (тётя Лизы и Ардалиона жила в Ницце, в Икс Герман планирует отправиться, там он будет ждать письма от Лиды) анаграммой связаны с Нисой.

Гера всё-таки нашла Диониса, вселила в него безумие. Путешествуя, Дионис везде учил людей выращивать виноград, но ему сопутствовали безумие и насилие, он даже совершал убийства [1]. Германа в конце романа хозяйка поит вербеной, эта трава имеет много назначений, в том числе применяется как средство, излечивающее от сумасшествия. Герману в молодые годы предсказывали, что он может повредиться рассудком.

Дионисии праздновались четыре раза в году: сельские (или малые) в ноябре-декабре, вторые — в январе-начале февраля, третьи — в конце февраля-начале марта, городские (или Великие) — пять дней в марте-апреле. На время Великих дионисий приходился Антестерий — навий день, день поминовения предков, гостей-выходцев с того света [2], в этот день на землю спускались души умерших, или керы [4, с. 163]. Имена Герман и Керн (провожающий Ардалиона) анаграммой связаны с именем душ умерших. Смысл праздников был в умирании, пребывании Диониса в Аиде (в чём-то — в хаосе: в темноте) и затем воскресении, возрождении.

Анфестерий был использован орфиками для формировании нового религиозного сознания, долженствующего воспитать эллинство духовным учением о пути душ, об их ответственности, просветлении, возрождении, об условиях отрыва их от божества и чаемого с ним воссоединения [4, с. 164].

Орфики — последователи религиозного учения, основателем которого считался Орфей, однако по иронии судьбы орфизм — культ Диониса. В орфических представлениях о первоначалах на последних ступенях Зевс творит человека. Орфическая теогония прямо перерастает в антропогонию. В орфизме человек — не побочный продукт теогонии, а прямой ее результат, цель всего космического процесса. Человек двойствен. В нем два начала: низшее, телесное, титаническое, и высшее, духовное, дионисийское [8]. «Если Титаны, разрывающие бога, через пожирание его им исполняются в такой степени, что вмещают в своей мятежной и хаотической душе иную, божественную душу, и люди, возникшие из их пепла, уже рассматриваются как существа двойственной природы, составленной из противоборствующих начал — титанического, темного, и дионисийского, светлого, — то это преображение богоубийц через удвоение их природы — только последнее очищение» [3, с. 331]. Орфики провели реформу с установкой на согласование богопочитаний Аполлона и Диониса как одного бога [9, с. 62]. «Синтез обоих божеств впервые даёт всей греческой идее ее окончательную формулу. Из обеих божественных потенций слагается эллинский пафос эстетического и этического строя. Оба бога дополняют друг друга, как золотое видение аполлинийских чар умиряет экстатическое буйство музыкального хмеля, как охранительная мера и грань спасает человеческое *я* в его центробежном самоотчуждении, как правая объективация наших внутренних хаотических волнений целительно и творчески-плодотворно разрешает правое безумие исступившего из своих тесных граней духа» [3, с. 346]. Если у Гомера земная жизнь предпочтительнее загробной, то у орфиков наоборот. Жизнь — страдание. Душа в теле неполноценна. Тело — гробница и темница души. Цель жизни — освобождение души от тела. Это нелегко, так как душа обречена переселяться из тела в тело — так называемый метемпсихоз. Метемпсихоз — переселение души после смерти одного живого тела в другое живое тело. Такими телами могут быть тела не только людей, но животных и даже насекомых и растений. Метемпсихоз — древнеиндийская сансара. Избавлению от проклятия бесконечных возрождений (в Индии это избавление называлось мокша, в Древней Греции соответствующего термина не было) служили очистительные обряды орфиков, сам их образ жизни в общине. Освободившись от колеса перерождений, метемпсихоза, душа благочестивого орфика достигает «острова блаженных», где она живет беззаботно и счастливо, не испытывая ни физических, ни душевных мук [8].

Вяч. Иванов, как пишет Л. Силард, обнаружил ядро концепции орфизма в попытке приблизиться к решению фундаментальной проблемы индивидуального существования — проблемы соотношения единичного и всеобщего; в самой общей форме эта проблема пробуждающегося принципа индивидуации сформулировалась в орфическом гимне, пересказывающем вопрос Зевса, обращённый к Ночи: «Как мне сделать, чтобы все вещи были едины и раздельны?» [9, с. 59]. В орфиках Вяч. Иванов ценил то, что ими заложены основы религиозной доктрины, освещающей и освящающей проблему единого и многого во всех её аспектах — от философски онтологизируемого до эмпирически воплощаемого [9, с. 59]. Споры Германа и Ардалиона, существуют ли типы людей или каждый человек неповторим, не похож в принципе ни на кого другого, входят в данную парадигму. Ардалион выступает как индивидуалист. «В мифологеме расчленения реализовалась диалектика преодоления целлюлярности, подстерегающей явление индивидуации» [9, с. 78]. Вяч. Иванов объясняет, почему это так, в статье 1905 года «Религия Диониса»: «Сознать себя в растерзанных частях Единого — значит соединиться с Дионисом в существе и с Душой Мира (Изидою, Деметрою) в искании, с тем — в страдании разделения и распятия, с этою — в любви и тоске сердца, семижды пронзённого» [по: 9, с. 67]. Проблема единого и многого, индивидуального и всеобщего важна, с точки зрения Вяч. Иванова, для ответа на вопрос о сущности поэта и поэзии.

Центральный тезис эстетической концепции Вяч. Иванова находим в статье 1905 года «О нисхождении»: «Восхождение утверждает *сверхличное*. Нисхождение (…) обращает дух к *вне*личному (…). Ужас нисхождения в хаотическое (…) зовёт нас потерять самих себя (…). И могущественнейшее из искусств — Музыка властительно поёт нам, чтобы потом вознести нас по произволу из своих пучин (как «хаос рождает звезду») (…). Для наших земных перспектив нисхождение есть поглощение частного общим (…). Всё нужно принять в себя, как оно есть в великом целом, и весь мир заключить в сердце. Источник всей силы и всей жизни — это временное освобождение от себя и раскрытие души живым струям, бьющим из самых недр мира. Тогда только человек, утративший свою личную волю (…), впервые говорит (…) своё правое Да своему сокровенному богу, своё сверхличное да — уже не миру, а сверхмиру, тогда впервые волит творчески: *ибо волить творчески — значит волить безвольно*» [по: 9, с. 57]. Вяч. Иванов не единственный из поэтов, кто утверждал, что поэт пишет не свой текст, он пишет под диктовку бога, он лишь медиум, доводящий до читателей божественное слово.

Герману знакомо ощущение безвольного воления. «Утром девятого мая я, из гостиницы, в таксомоторе отправился… Всё это скучно докладывать. Убийственно скучно, — мне хочется поскорее добраться до главного, — но ведь полагается же кое-что предварительно объяснить. Словом, — контора фирмы была на окраине города, и я не застал кого хотел, сказали, что будет через час, наверное… Нахожу нужным сообщить читателю, что только что был длинный перерыв, — успело зайти солнце, опаляя по пути палевые облака над горой, похожей на Фузияму, — я просидел в каком-то тягостном изнеможении, то прислушиваясь к шуму и уханью ветра, то рисуя носы на полях, то впадая в полудремоту — и вдруг содрогаясь… и снова росло ощущение внутреннего зуда, нестерпимой щекотки, — *такое безволие, такая пустота* (курсив — И.Т.). Мне стоило большого усилия зажечь лампу и вставить новое перо, — старое расщепилось, согнулось и теперь смахивало на клюв хищной птицы» [6, с. 508]. Герман такие же ощущения переживает и за Лиду, готовящую гоголь-моголь и кофе: «(…) было ещё рыхло, ложка ещё не шла с тем бархатным оканьем, которого следует добиться» [6, с. 413]; «мельница ещё работала с натугой и грохотком, но вдруг полегчало, сопротивления нет, пустота… Я что-то спутал. Это как во сне. Она ведь делала гоголь-моголь, а не кофе» [6, с. 414].

Вяч. Иванов утверждал, что поэт — орган народного припоминания, искусство восходит к мифу [9, с. 85]. Герман многократно заявляет, что пишет не он, а его память. «Действительно, место было глухое, сдержанно шумели сосны. Снег лежал на земле, в нём чернели проплешины… Ерунда, — откуда в июне снег? Его бы следовало вычеркнуть. Нет, — грешно. Не я пишу, — пишет моя нетерпеливая память. Понимайте, как хотите — я ни при чём» [6, с. 418–419]. «И ещё кусочек из жизни того лета хочу предложить твоему вниманию, читатель. Прощения прошу за несвязность и пестроту рассказа, но, повторяю, не я пишу, а моя память, и у неё свой нрав, свои законы» [6, с. 427].

Новые художественные значения возникают в «Отчаянии» у имён собственных — имён персонажей, у названий цветов радуги, у имён животных, какие тем или иным образом связаны с персонажами [13–15]. Бытование мифа, особенности лексической семантики, характерные для прозы В.В. Набокова, отражают мышление не понятиями, а функциональными эквивалентами понятий [16], Вяч. Иванов обозначал последние термином мифологемы и утверждал, что поэт мыслит именно мифологемами, в них стирается грань между разумом и чувством, между чувством и действием [9, с. 82].

Мы видим, что не только Герман и Феликс — двойники друг друга, в романе тотальное оборотничество персонажей: Герман и Ардалион, Герман и Лида, Ардалион и Лида — такие же двойники. В мифе такое качество обозначают термином предперсональность — текучесть, обратимость героя, стремление свести множественность героев к единичности, видеть в разных существах трансформацию единого [10, с. 29]; это объясняют или тем, что миф повествует о времени, когда космос ещё не окончательно сформировался из хаоса [10], или, что то же самое, как нас убеждает миф о Дионисе, что хаос ещё есть в душе человека, она нуждается в совершенствовании.

Во всех персонажах мы обнаружим анаграмматические следы автора романа, его автограф Набоков или Сирин [13]. Н.А. Фатеева первой писала о функционировании личных местоимений в лирике по принципу обратимости: я=он, я=ты, я=всё [19, с. 56], благодаря чему возникает позиция субъекта, когда внутренне и внешнее взаимопроницаемы: вселенная в поэте. Именно так Вяч. Иванов представлял поэта, именно об этом миф о Дионисе. Становится понятным эпиграф Германа к его роману: «Литература — это любовь к людям», не рациональная, а в виде холодка или щекотки «в опорном хребте». Это тоже черты лирики в романе В.В. Набокова — взаимопроницаемость произведения художника с его внешним поступком; изображение внешнего мира погружённым в сознание изображающего (автокоммуникация, по Н.А. Фатеевой).

В.В. Набоков утверждал, что эстетическая ценность литературного произведения осознаётся не с помощью рассудка, а при сигнале самого тела, этот сигнал — дрожь в позвоночнике — является наивысшей формой эмоции, достигнутой человечеством в развитии чистого искусства и чистой науки [по: 11, с. 385]. Суждение В.В. Набокова перекликается с теорией поэта А. Гаусмана о соматической, нерациональной реакции читателя на поэзию [по: 11, с. 385]. Его этическое оправдание связано с эпистемологией А. Бергсона, который рассматривал восприятие как отложенное действие: мы склонны видеть и слышать то, что влияет на наши интересы и на нашу программу действий, образование как развитие восприятий состоит в том, чтобы научиться реагировать на стимулы, не относящиеся к нашим прагматическим целям; такая незаинтересованность является необходимым условием эстетического чувства.

Итак, в статье продемонстрированы следующие признаки построения лирического стихотворения, типичные для повествования в романе В.В. Набокова «Отчаяние»: многозначность слов, не снимающаяся во фразе; появление у слов художественных значений — значений, присущих им только в данном художественном тексте; мотивированность лексических значений в тексте; изображение сознания повествователя, или изображение внешнего мира не непосредственно, а погружённым в сознание повествователя/лирического героя; стирание границ между субъектом и объектом изображения, между автором и персонажами.

**Список литературы:**

1. Дионис // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C4%E8%EE%ED%E8%F1>
2. Дионисии // Яндекс. Словари. Большая советская энциклопедия // [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://slovari.yandex.ru/
3. Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Фрагменты вёрстки книги 1917 г., погибшей при пожаре в доме Сабашниковых в Москве // [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/1\_critical/2\_eshill/01text/02add/08.htm
4. Иванов Вяч.Дионис и прадионисийство: ДД. — Баку, 1923. — 342 с. // [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.sno.pro1.ru/lib/ivanov/index.htm
5. Люксембург А.М., Рахимкулова Г.Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок: (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). — Рост.-н/Д: Изд-во ин-та массовых коммуникаций, 1996. — 202 с.
6. Набоков В.В. Отчаяние // Собр. соч. русского периода: В 5 тт. 1930-1934. Соглядатай. Подвиг. Камера обскура. Отчаяние. Рассказы. Стихотворения. Эссе. Рецензии / В.В. Набоков. — СПб.: Симпозиум, 2001. — С. 394–527.
7. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. — М.: РГГУ, 2002. — С. 504–517.
8. Орфики // Открытая реальность // [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.openreality.ru/school/philosophy/antique/antique/orfiki/
9. Силард Л.Орфей растерзанный и наследие орфизма. К проблеме «теургического постулата// Герметизм и герменевтика. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. — С. 54–101 // [Электронный ресурс] — Режим доступа: [http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2011/04/ silard\_germetizm\_i\_germenevtika\_2000\_text.pdf](http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2011/04/%20silard_germetizm_i_germenevtika_2000_text.pdf)
10. Погребная Я.В*.* Неомифологизм В.В. Набокова: Способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения: ДД. — Ставрополь, 2006. — 645 с.
11. Токер Л. Набоков и этика камуфляжа // В.В. Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова: Т. 2. — СПб.: РХГИ, 2001. — С. 377–386.
12. Топоров В.И*.* К исследованию анаграмматических структур// Исследования по структуре текста. — М.: Наука, 1987. — С. 193–238.
13. 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.
14. 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.
15. 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.
16. Труфанова И.В. Функциональные эквиваленты понятий как объект языковой игры в литературе абсурда, нонсенса, игровой поэтики // Девятые междунар. Виноградовские чтения. Функционирование языка и речи. — М.: МГПУ, 2006. — С. 208–214.
17. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. — М.: Сов. писатель, 1965. — С. 77–194.
18. Фатеева Н.А*.* Автокоммуникация как способ развёртывания лирического текста // Филол. науки. — 1995. — №2. — С. 53–63.
19. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. — М.: Флинта, 1997. — 336 с.
20. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. — М.; К.: ЗАО «Совершенство»; Port-Royal, 1997. — 208 с.

# Секция 2.4.

# Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание

# «РУССКАЯ ГРАММАТИКА» Г.В. ЛУДОЛЬФА — ПЕРВАЯ НАУЧНАЯ ГРАММАТИКА РУССКОГО ЯЗЫКА

Брылина Елена Александровна

*преподаватель УрФу, г. Екатеринбург*

*E –mail:* [*brulina@list.ru*](mailto:brulina@list.ru)

Практический интерес к живым иностранным языкам, в частности к русскому, возник «в эпоху Средневековья в особой социальной прослойке — среде купцов — профессионалов, занимающихся внешней торговлей, «гостьбой», так именовали на Руси эту сферу деятельности [2, с. 14]. Сфера дипломатического общения предполагала хорошее знание языка партнера. Следовательно, преодоление языкового барьера было возможно только благодаря «профессиональным толмачам (специально подготовленным молодым купцам и дипломатам» [2, с. 15].

Первые грамматики русского языка, созданные русским автором, появились в 1730-1731 гг. (грамматика В.Е. Адодурова); но были и более ранние русские грамматики, написанные иностранцами для тех европейцев, которые посещали Россию и имели необходимость читать и говорить по-русски.

Первой грамматикой такого рода стала «*Русская грамматика» Г.В.Лудольфа* (1655-1712), написанная по-латыни, изданная в Англии (Henrici Wilhelmi Ludolfi Grammatica russica.Oxford 1696); затем перепечатанная в Германии, а также частично переведенная на французский и английский языки [4, c. 20]. Эта книга является ценным источником по истории русского языка и разговорной речи Московской Руси второй половины XVII века.

Генрих Вильгельм Лудольф родился в Германии, получил хорошее образование; кроме родного немецкого языка хорошо знал английский, латынь, а также древне- и новогреческий.

Г.В. Лудольфу всегда хотелось путешествовать, посещать малоизвестные края, знакомиться с их обычаями и изучать их языки [6, c. 89]. Россия стала первой страной такого рода.

Нетрудно также заметить доброжелательное отношение Луфольфа к России. В предисловии к книге, обращаясь к князю Борису Алексеевичу Голицыну (дядьке Петра I) , Г.В. Лудольф благодарит его за «оказание помощи и защиты иноземцам, прибывающим в **славную** Русскую Империю» [7, c. 515].

В предисловии он также подчеркивает необходимость «составления начального руководства по Русскому языку… т.к. это дело никем еще не испытанное, — послужит к общей пользе». [7, с. 517]. Автор грамматики упоминает тот факт, что в «России есть не одно издание Славянской грамматики, но для иностранцев она мало пригодна. Она написана главным образом для Русских, изучающих Славянский язык…» [7, c. 519].

Г.В. Лудольф указывает на необходимость знания славянского языка для русских, т.е. проводит четкую грань между русским и церковнославянским языком. Он пишет: «Чем более ученым кто-нибудь хочет казаться, тем больше примешивает он славянских выражений к своей речи», но «в домашних и интимных беседах, нельзя никому обойтись средствами одного славянского языка» [7, c. 520]. Обратим внимание, что в своей работе грамматист отдает предпочтение именно русскому языку. Эта книга должна была послужить на пользу тем, «кто хочет научиться *разговорному русскому языку»*[7, c. 522].

Все предисловие к грамматике пронизано идеей «культивирования собственного (русского) языка», «печатания некоторых вещей и на народном наречии» [7, c. 524].

Среда общения Г.В. Лудольфа многообразна. Среди них сам Петр, Патриарх, в основном — представители господствующего класса. Поэтому его Грамматика построена преимущественно на их речи. По подбору фраз можно определенно сказать, для кого, прежде всего, предназначалась грамматика немецкого филолога. Это «многочисленные торговые люди, привозившие свои товары в Россию — голландцы, англичане, немцы, австрийцы» [6, c. 93]. Именно они больше всего нуждались во владении разговорным языком.

Об огромной роли знания языков пишет Г.В. Лудольф в обращении к «благосклонному читателю», где автор подмечает, что «…знание языков должно быть почитаемо, так как священное писание относит его к числу даров Святого Духа. Если человек в отличие от других тварей удостоен способностью мышления и выражения своих мыслей, то не должно пренебрегать этим даром… и презирать тех, кто способен делать это на многих языках …» [7, с. 526].

В центре внимания книги — язык, но исходя из самого названия, несложно заключить, что в ней изложены «… не только главные основы русского языка и руководство по славянской грамматике», а «образцы обычной разговорной речи с переводом на латинский и немецкий. Огромная ценность этой книги — наличие в качестве приложения краткого словаря природоведения. Меньше половины основного текста занимает краткая оригинальная и чрезвычайно ценная грамматика русского языка. Большая часть книги, наиболее увлекательная для всякого читателя — отводится бытовым диалогам о питье, о хозяйственных делах между слугою и хозяином, о путешествии и один диалог о служении Богу (Г.В. Лудольф был религиозным человеком).

В начале грамматики немецкий писатель приводит несколько замечаний о различии «Русского наречия и Славянского языка» и предпринимает попытку сопоставления гласных русского и славянского языка [7, с. 530].

В краткой I главе, озаглавленной «О буквах, произношении и орфографии» содержатся некоторые фонетические сведения. В ней перечислены буквы славянского алфавита с их названиями, их звуковое значение поясняется через буквы латинского алфавита, иногда со ссылками на чтение в других языках**: з** — «z французское и английское**», x** — «немецкое ch» [7, c. 533]. Г.В. Лудольф отмечает типичные ошибки немцев: неразличение звонких и глухих в парах **ж — ш, з — с, б — п, д –т,** приводит пары **на /ы –i/ — пытать — питать,** но очень часто ошибается при необходимости различить твердые и мягкие согласные: пишет «свадбу», «милост» и т.п. [7, c. 537]. Кроме того, Лудольф отмечает важность правильной постановки ударения, приводя пару мука–мука (с разницей в ударении на первом и втором слоге соответственно).

В I главе немецкий филолог обращает наше внимание на то, что произношение, фонетические нюансы языка «можно усвоить только по живому произношению» и «изучить ударение можно скорее на практике, чем по каким — нибудь правилам» [7, c. 541]. Этим фонетические сведения и ограничиваются. В конце I главы приводится список сокращений, наиболее употребительных в рукописях и печати.

Таким образом, эта грамматика характеризовала тот уровень описания звуков иностранного языка, который был обычен в конце XVII–начале XVIII в.. Грамматика немца Вильгельма Лудольфа не была известна в России на протяжении долгого времени, и следовательно, не могла повлиять на последующие фонетические описания (первый перевод грамматики Г.В. Лудольфа был выполнен Б.А. Лариным в 1937 году).

Во II главе «Об именах» полиглот Г.В. Лудольф пишет о трудностях склонения, подмечает, «что падежи различаются между собой окончаниями, как в латинском и греческом языке» т.е. проводится мысль о родстве данной группы языков. Эта идея получает свое развитие в «Русской грамматике» (1762-1766) другого немецкого лингвиста А.Л. Шлецера.

Г.В. Лудольф пишет о наличии единственного, двойственного и множественного числа в славянском языке; без включения грамматических образцов, чтобы «не увеличивать без необходимости трудностей начального изучения»; выделяет 4 склонения; пятое склонение относит к имени прилагательному [7, c. 550]. В заключение главы он указывает, что «Русские пользуются уменьшительными именами не только тогда, когда хотят ласково обратиться к кому — нибудь, но из учтивости они подписывают свои имена в письмах в уменьшительной форме…» [7, c. 553]. Такого рода комментариями изобилует вся «Грамматика» Г.В. Лудольфа.

III глава посвящена местоимениям. Автор рассматривает склонения личных местоимений, выделяет разряды притяжательных и указательных местоимений и приводит очередной комментарий: «В разговорном просторечии чаще употребляется местоимение emou…», тем самым определяя разговорную практическую направленность всего руководства.

В IV главе «О глаголе» он представляет деление глаголов на простые и производные. «Из производных чаще всего употребляются многократные, ими пользуются всегда для указания на действие неопределенное, как например, обманывать — многократный глагол от обманить», — пишет Лудольф [7, с. 556]. Он отмечал важную роль глагольных приставок с определенным значением. Для примера приставка — вы в сложении с глаголами означает ex(из), приставка –воз означает (вверх).Заслуга В.Г. Лудольфа состоит в том, что он установил единое сослагательное наклонение, образуемое присоединением частицы бы( в отличие от М. Смотрицкого, писавшего о «молительном» и «повелительном наклонениях». Г.В. Лудольф предлагал только три времени (настоящее, прошедшее и будущее) вместо шести времен у М. Смотрицкого (настоящее, преходящее, прешедшее, мимошедшее, непредельное, будущее). Немецкий филолог Г.В. Лудольф выделил группу безличных глаголов.

В V главе дается перечень существовавших наречий с их делением на наречия времени, места, качества и количества. VI и VII главы посвящены предлогам (с указанием управления нужным падежом) и приведением списка известных союзов.

Во II части грамматики Г.В. Лудольфа в диалогах представлен «параллельный текст, переводящий грамматику на латинский и немецкий язык» [7, c. 603]. Дошедшая до наших дней грамматика соотносится с задачей, стоявшей перед языкознанием «позволить иностранцам воспринимать русскую языковую ситуацию, ориентироваться в книжной и некнижной речи» [1, с. 191].

К заслугам Г.В. Лудольфа необходимо отнести и владение русским алфавитом, другие иностранцы пользовались латиницей со всякими диакритиками. Уже «эта транслитерация повышала точность передачи русского произношения во всех случаях, когда оно было правильно усвоено, когда слово или фраза были полностью услышаны» [5, c. 173].

В Англии, Германии и Франции книга Г.В. Лудольфа была оценена по — достоинству (издание ее Оксфордской Академией, переводы на французский и английский язык отдельных ее частей). В Россию попало немало экземпляров этой книги, но здесь она не была понятна и признана. Книгу Г.В. Лудольфа можно по-прежнему называть «первой научной грамматикой русского языка» [4, c. 7]. Только в конце XIX века происходит отход от поверхностных и пренебрежительных суждений о Грамматике В.Г. Лудольфа. Профессор К.С. Булич высоко оценил труд Лудольфа, который явился, по его словам, «первым ученым, отличавшим великорусский язык от церковонославянского и обратившим внимание на их разницу в написанной им первой грамматике живого великорусского языка» [3, c. 93]. К.С. Булич отмечал, что Лудольф первый противопоставил русский язык церковнославянскому, «первый признал самостоятельность русского языка и провел это разграничение через всю грамматику» [3, c. 94].

Следует отметить практический характер руководства, т.к. В.Г. Лудольф передавал слова буквами, обозначающими те звуки, которые слышались в произношении.

Благодаря этому труду многие западные европейцы познакомились с русскими реалиями, русской жизнью вообще. Лудольф, посетив Россию, оказавшись в русской языковой среде по приезду в Англию записал свои собственные наблюдения, проникнутые уважением к русским и их языку.

**Список литературы:**

1. Бабаева Е.Э., Запольская Н.Н. Языковой континуум Петровской эпохи: обзор грамматических трактатов первой четверти XVIII в. // Исследования по славянскому историческому языкознанию. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 207 с.
2. Бондаренко А.Ю. Формирование практического направления в обучении русскому языку как иностранному (XVI–первой половины XX века): автореф.дис… канд. педагогич.наук. 2007. — 25 с.
3. Булич К.С. Церковнославянские элементы в современном литературном и народном русском языке // Записки историко — филологического факультета С.- Петербургского университета. — СПб., 1893. — Ч. 32. — 230 с.
4. Ларин Б.А. О Генрихе Лудольфе и его книге // Предисловие и вступит. статья к изданию «Грамматики» Лудольфа. — Л.,1937. — 40 с.
5. Ларин Б.А. История русского языка и общее языкознание. — М.,1977. — С. 163-175.
6. Литвинов С.В. «Русская грамматика» Генриха Вильгельма Лудольфа // Русская речь. — 2004. — №5. — С. 88-94.
7. Лудольф Г.В. Русская грамматика. Пер. с лат. // В кн. Ларин Б.А. Три иностранных источника по разговорной речи Московской Руси XVI — XVII веков.- СПб: Изд-во Петербур. универс., 2002. — С. 511-658.

# ИДИОСТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ИНДИВИДУАЛЬНОЕ СОЧЕТАНИЕ ЭКСТРА- И ИНТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ, ОСНОВАННЫХ НА РЕФЕРЕНТНЫХ ОТНОШЕНИЯХ

Шаркунова Ольга Владимировна

*аспирант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург*

*E-mail: olga.sharkunova@mail.ru*

Существует множество подходов к анализу идиостиля: семантико-стилистический и функционально-доминантный (*В.В. Виноградов, Л.С. Захидова* и др.), лингво-поэтический(*В.П. Григорьев, Ю.Н. Караулов* и др.), системно-структурный (*Ю.М. Лотман, О.И. Северская* и др.), деятельностный (*Н.С. Болотнова, А.Н. Васильева, Л.Г. Бабенко, В.А. Салимовский* и др.) [1, с. 123]. В свете сегодняшних исследований идиостилистического своеобразия художественного текста можно говорить о двух его составляющих: внутренней и внешней. Данная точка зрения встречается в работах М.Н. Кожиной, Л.Р. Дуслаевой, В.А. Салимовского, В.В. Виноградова, который отмечал, что языковое выражение личности зависит от ее объективных и субъективных качеств [2, с. 8]. По Ю.Н. Караулову, интралингвистическая составляющая идиостиля представлена его вербально-семантическим уровнем, а когнитивный и прагматический уровни образуют его экстралингвистическую составляющую [3, с. 89]. О том же свидетельствует и мнение Д. Уолл, «writing style is the manner in which a writer addresses a matter. A style reveals the writer's personality. It is the result of the choices that the writer makes in syntactical structures, diction. The author needs to tailor his style to the situation, to determine the goal of the writing. Thus here we have a large diversity of textual means used by the author as far as the individual stylistic choice is concerned» [10, с. 72].

Отметить внешние и внутренние особенности идиостиля художественного текста значит выделить их на фоне общепринятого [6, с. 105]. На основе определений, данных Г.Я. Солгаником, Ю.Н. Карауловым, М.Н. Кожиной, Л.Р. Дуслаевой, В.А. Салимовским, Л.Г. Бабенко, мы предлагаем свою уточненную дефиницию данного феномена, учитывающую его комплексный характер [3, с. 90; 4, c. 120]. **Идиостиль художественного текста —** актуализация писательской языковой личности в собственном стиле изложения, представленном индивидуальным сочетанием текстовых экстра- и интралингвистических (внешних и внутренних) параметров, каждый из которых основан на соответствующем типе референтных отношений, представляющих мотивационный базис создания художественного текста и репрезентативный базис актуализации в нем авторского замысла.

Обратимся к определению референтных отношений. По Дж.Р. Серлю, Н.Д. Арутюновой, А.Д. Шмелеву и М. Беллерт, референтные отношения — это отнесенность включенных в речь (интралингвистических) имен или именных групп к объектам внеязыковой (экстралингвистической) действительности [7, с. 30]. Учитывая значимость их функционирования в тексте произведения и двойственную природу (наличие внутренних и внешних связей), мы предлагаем выделить **экстратекстовые** (**внешнетекстовые**) **референтные** **отношения** (отнесенность включенных в текст имен к объектам внеязыковой действительности) и **интратекстовые** (**внутритекстовые**) **референтные** **отношения** (соотнесенность включенных в текст имен между собой) в качестве основы экстра- и интралингвистических параметров. Объект действительности проецируется в текст посредством первичной номинации, при дальнейшем его упоминании между цепочкой повторных номинаций, обозначающих его, возникают референтные связи, они образуют референтные отношения. Значит, повторные номинативные единицы и референтные связи между ними составляют референтные отношения.

Реализация внетекстовых референтных отношений происходит в связи объектов внетекстовой действительности с их повторными внутритекстовыми репрезентантами [8, с. 145]. Они являются мотивационным базисом идиостилистических особенностей текста, интенсионалом. Интратекстовые референтные отношения реализуются в языковых и стилистико-текстовых особенностях отбора референтно-номинативных (связно-соотносительных) единиц, включенных в тропы, фигуры речи, являются идиолектическими особенностями речи автора как носителя языка [7, с. 80].

Экстралингвистические параметры художественного текста основываются на внетекстовых референтных отношениях, т.к. к числу экстралингвистических параметров относятся индивидуально-авторское восприятие действительности, порождающее авторскую интенцию, на основе которой создается произведение, обладающее коммуникативностью. Данные параметры мотивируют появление авторского замысла, возникающего для описания объектов, явлений окружающей действительности, представления необходимой информации читателю [3, с. 90]. При проецировании внеязыкового объекта на текстовую ткань произведения возникает необходимость использования интралингвистических средств, составляющих определенные характеристики текста. Их отбор осуществляется с учетом необходимости и индивидуального способа выражения интенции. В число интралингвистических параметров художественного текста входят единство композиционной структуры, ее связность и членимость, информативность, пространственно-временной континуум, художественность, оценочность, уникальность, антропоцентричность, социологичность. Они основываются на интратекстовых референтных отношениях, т.е. на внутритекстовых повторных референтно-номинативных средствах художественной выразительности, входящих в тропы, фигуры речи, и т.п., и представляющих графическую реализацию (план выражения) интенсиональной составляющей (план содержания).

Следовательно, связь экстра- и интралингвистических параметров художественного текста в идиостиле можно представить как равенство и взаимообусловленность: благодаря первым становятся востребованными последние. Их единство основано на единстве системы референтных отношений художественного текста, включающем экстратекстовую и интратекстовую составляющие, которая образует данные параметры. По М.П. Котюровой и М.Н. Кожиной*,* А.Н. Васильевой, В.А. Салимовскому, Л.С. Захидовой, идиостиль включает все языковые и внеязыковые стилеобразующие и текстообразующие факторы, способствующие созданию и составляющие художественный текст, первые — основа, а вторые — предпосылка его создания; его *выражение происходит через внеязыковые и внутриязыковые средства, в которые входит система вне- и внутритекстовых референтных отношений* [4, с. 121]*.* Идиостиль обусловлен свойствами познавательного стиля и стиля мышления, а также объективированностью / субъективированностью изложения (М.М. Бахтин), языковой компетенцией автора, прагматической установкой на коммуникацию и т.д. [4, с. 95], что является внешним по отношению к самому тексту. По мнению И.В. Арнольд, И.Р. Гальперина, Г.В. Колшанского, В.А. Кухаренко, З.Я. Тураевой, Н.С. Болотновой, на номинативно-референтной основе формируется ассоциативная структура художественного текста, которая позволяет судить о концептуальной картине мира автора [1, с. 38].

Деление идиостиля на составляющие (интра- и экстралингвистические параметры) объясняет причины и способы создания текста, воплощает его единство и системность, имеет возможность к его дальнейшей дифференциации на компоненты [1, с. 192]. Как отмечал В.П. Григорьев**,** референтные отношения в художественном тексте являются универсалией, присутствующей на всех его уровнях и во всех параметрах, степень их присутствия определяется идиостилем. Наличие экстралингвистических параметров в идиостиле является структурой зависимостей, обнаруживающей индивидуальный «код иносказания» творческой личности, зависящий от ее способа мышления. Интралингвистические параметры, по Ю.М. Лотману, связаны с общими тенденциями эволюции индивидуальных творческих систем[5, с. 110].

По Захидовой Л.С., идиостиль является индивидуально-авторской интра- и экстраязыковой системой, основанной на принципе единства и референциальной соотнесенности. Сходство идиостилистических характеристик прослеживается не только в произведениях одного писателя, но и в ряде произведений разных писателей, посвященных сходным проблемам и принадлежащих к одному литературному течению. Идиостиль, рознится от одной эпохи и литературного направления к другим, от писателя к писателю в рамках направления и эпохи посредством различий в *системах референтно–номинативных средств*, на основе которых строится текст. Подбор референтно-номинативных средств индивидуален как для отдельного писателя, так и для различных авторов, принадлежащих к одному или разным литературным направлениям. Варьируясь от автора к автору, он является опосредованным предшествующими ему экстралингвистическими факторами и составляет основу интралингвистических, формирующих идиостиль.

По мнению П. Хелса**,** сравнение интра- и экстратекстовых референтно-номинативных средств различных писателей одной эпохи и одного литературного направления помогает сравнивать внутри- и внеязыковую основу их идиостилей [9, с. 159]. Наиболее характерным показателем при проведении сравнительного исследования идиостилей различных писателей, как отмечает М.Ю. Мухин, является частотность использования различных типов референтно-номинативных средств [1, с. 50].

Итак, все многообразие подходов к понятию «идиостиль», позволяет говорить о том, что идиостиль художественного текста определяется индивидуальным сочетанием экстра- и интралингвистических параметров, основанных на экстра- и интратекстовых референтных отношениях.

В сравнительном языкознании изучение функционирования референтных отношений в художественном тексте как средства, составляющего экстра- и интралингвистические параметры, формирующие идиостиль, идет по двум направлениям: диахронному и синхронному. Исследование единства экстра- и интралингвистических параметров художественного текста, которые основаны на соответствующих типах референтных отношений, позволяет выявить особенности идиостиля писателя. В частности, применяемое в синхронном срезе, т.е. исследование художественных произведений одной направленности (например, комической, прагматической, философской и т.п.), интенции (сходные идеи в основе текста, специфика представления социального фона, включенность в культурно-историческую парадигму), относящихся к одному временному промежутку и литературному течению, позволяет в ходе сравнительного анализа внешних и внутренних составляющих их идиостилистических моделей, основанных на референции, выявить некоторые сквозные идиостилистические доминанты, характерные для литературы данного периода.

**Список литературы:**

1. Болотнова Н.С., Бабенко И.И., Васильева А.А. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль. Томск, 2001. 331 с.
2. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961. 615 с.
3. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Изд-во ЛКИ, 2010. 264 с.
4. Кожина М.Н., Дуслаева Л.Р., Салимовский В.А. Стилистика русского языка : учеб. пособие. М.: Флинта ; Наука, 2008. 464 с.
5. Лотман Ю.М. Текст в тексте: об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 436 с.
6. Солганик Г.Я. Стилистика текста : учеб. пособие для студентов. М.: Флинта; Наука, 1997. 256 с.
7. Тураева З.Я. Лингвистика текста. М.: Просвещение, 1986. 129 с.
8. Шмелев А.Д. О референции существительных. М.: Высшая школа, 1983. 240 с.
9. Heath P. Story-Telling Techniques in the Arabian Nights by David Pinault // [International Journal of Middle East Studies](http://en.wikipedia.org/wiki/International_Journal_of_Middle_East_Studies). 1994. №2. С. 159–161.
10. Wall D. Finding Your Writer's Voice: A Guide To Writing With Readings. Houghton Mifflin Company ; Evergreen, 2002. 150 с.

# Секция 2.5.

# Прикладная и математическая лингвистика

# РЕПРЕЗЕНТАЦИИ БАЗОВЫХ ЭМОЦИЙ В АКТИВНЫХ СЛОВАРЯХ НОСИТЕЛЕЙ ЯЗЫКА

Иванова Екатерина Сергеевна

*к. псх. н., доцент кафедры психофизиологии и психофизики ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина», г. Екатеринбург*

*E-mail:* [*Ivanova\_rina@mail.ru*](mailto:Ivanova_rina@mail.ru)

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Формирование словаря эмоций и развитие точности опознания эмоций по лицевой экспрессии», проект № 11-36-00332 а2.*

Вопрос о том, какие эмоции являются базовыми, фундаментальными, т.е. составляют основу эмоциональной жизни личности, обсуждался в психологии в течение всего прошлого века. Дискутировались критерии выделения базовых эмоций, предлагались различные методы исследования, но основной проблемой стало выделение полного перечня, включающего точные содержательные наименования этих феноменов психического [3]. Фактически, на данный момент распространены подходы следующих авторов [3]: К. Изард (используя комплекс биологических, филогенетических и поведенческих критериев, указывал на существование 10 эмоций: *гнев, презрение, отвращение, дистресс (горе-страдание), страх, вина, интерес, радость, стыд, удивление*), П. Экман (на основании кросс-культурного анализа мимических проявлений выделил 6 эмоций: *радость, печаль, гнев, страх, отвращение, презрение*), Р. Плутчик (определил на основании пар противоположных двигательных актов 8 эмоций: *радость — уныние, гнев — страх, одобрение — отвращение, ожидание — удивление*). Из представленных классификаций следует, что количество базовых эмоций у каждого исследователя варьирует, но есть ряд понятий, общий для всех подходов. Каждый из авторов предложил свои, вполне обоснованные доказательства существования именно этого перечня фундаментальных переживаний, из которых дифференцируются разнообразные оттенки эмоций и чувств, характеризующие индивидуальный опыт личности. Так, например, П. Экман [7] путем многолетних кросс-культурных исследований показал сходство лицевой экспрессии указанных эмоций у лиц разного пола, возраста, социальной и культурной принадлежности. Однако вопрос о том, какие переживания все же являются первичными, т.е. формируют некоторый «базовый субстрат» эмоциональной сферы личности — остается открытым.

Одним из вариантов решения этого вопроса представляется подход, основанный на изучение эмотивной лексики в естественных словарях носителей языка. При планировании экспериментального исследования мы исходили из положения о том, что в языке отображаются и фиксируются наиболее значимые явления и процессы, протекающие в окружающей действительности и внутреннем мире субъекта. Одним из признаков значимости того или иного феномена является частота употребления его номинации [1]. Причем когда речь идет о непосредственных переживаниях личности, то наиболее корректным представляется изучение не всевозможных словарей, призванных зафиксировать все многообразие лексических возможностей экстериоризации эмоционального опыта, не текстов (публицистических, художественных) — в них отображаются переживания, навязанные сюжетом и содержанием сообщения, т.е. опосредованно отображаются некоторые авторские предпочтения, а сбор и анализ данных из естественных тезаурусов носителей языка [4]. Подчеркнем, что ставилась задача выявить частотность употребления базовых эмоций, которые, как указывают авторы, человек испытывает с самого рождения, т.е. опыт их переживания появляется онтогенетически очень рано, частота их возникновения велика и во многом определяет общность эмоционального опыта всего человечества [2, с. 7]. Таким образом, встает задача максимально приблизиться к тому возрасту, когда эти переживания возникают впервые и/или впервые начинают осознаваться. Очевидно, что традиционный подход наблюдения лицевой экспрессии у младенцев и высших животных [2] мало пригоден для решения данной задачи, так как он подвержен влиянию установок самого исследователя, его интерпретативных способностей, а информативность полученных таким образом результатов для анализа эмоциональной сферы взрослого человека представляется очень ограниченной.

Таким образом, в *качестве испытуемых* — носителей языка — в нашем исследовании выступили лица подросткового и юношеского возраста (13-14 и 16-17 лет), обоего пола в количестве 200 человек (по 100 испытуемых в каждой возрастной группе). Данный возраст был выбран неслучайно: именно в этот период происходит активное развитие абстрактного интеллекта, что обуславливает активизацию способностей к обобщению, категоризации и рефлексии, необходимые при анализе эмоционального опыта личности через языковые репрезентации. Также в этот период, по данным А.О. Прохорова [5], происходит существенное увеличение количества значимых переживаний, что обусловлено необходимостью решения возрастных задач, увеличением ролевого репертуара, развитием навыков межличностного общения. В качестве *метода сбора данных* выступил направленный ассоциативный эксперимент, в котором испытуемым давалась инструкция перечислись все названия эмоций и чувств, которые им известны.

*Обработка данных* предполагала подсчет частоты упоминания эмотивов-номинативов базовых эмоций в каждой поло-возрастной группе. При этом показатель частоты упоминания эмотива внутри группы свыше 10% рассматривался как значимый [6]. Количественная обработка была направлена на проверку гипотезы о том, что эмотивы базовых эмоций будут иметь высокий индекс частоты упоминания, так как они рано возникают в опыте каждого субъекта и являются универсальными категориями эмоционального опыта, из которых в процессе онтогенеза дифференцируются оттенки различных переживаний.

В результате подсчета частотности упоминания эмотивов базовых эмоций в активных словарях носителей языка было выявлено следующее: только 6 из 10 эмотивов, представленных в классификации К. Изарда [3], имеют показатель упоминания выше 10%, что при проведении ассоциативного эксперимента рассматривается как критический уровень для определения неслучайности ассоциации. Подчеркнем, что разброс показателей частотности этой группы лексем очень существенный — свыше 60 процентов, что видно из следующих данных: *радость* 78%, *страх* 49%, *печаль* 36%, *гнев* 34%, *удивление* 12%, *интерес* 11%. Самая низкая частота упоминания у эмотива *вина* — 1%. Столь низкие показатели упоминания данного эмотива могут объясняться субъективным неприятием переживания чувства вины: если гнев или страх могут быть субъективно приятны (страх от просмотра фильма ужасов, гнев как разрядка накопившегося напряжения), то вина всегда неприятна, разрушительна для личности, и потому это чувство не только стремятся избежать, но также и предпочитают маскировать под что-то иное, мне подавляющее.

Анализ содержания перечня наиболее частотных эмотивов в данных группах показал следующие значения частоты упоминания: *любовь* 79%, *радость* 78%, *злость* 55%, *ненависть* 53%, *страх* 49%, *грусть* 49%, *удовлетворение* 37%, *печаль* 36%, *спокойствие* 34%. Эти данные отчасти согласуются с классификацией Аристотеля 3], который среди многообразия чувств выделял: *любовь, ненависть, желание, отвращение, радость, печаль, гнев, надежду, отчаяние, робость, смелость*. За исключением последних двух понятий, которые характеризуют черты характера, этот перечень существенно повторяет наиболее частотные эмотивы подростков и юношей. Это сопоставление показывает, что интуитивный подход древнегреческого философа имел под собой некоторое обобщение, основанное на анализе житейской эмпирики. Обращает на себя внимание, что интеллектуальные эмоции, такие как *удивление, интерес, любопытство,* показали относительно низкую частотность в общегрупповых словарях испытуемых: от 19% до 8% соответственно.

Таким образом, к базовым эмоциям с точки зрения частотности использования тех или иных эмотивов в индивидуальных активных словарях носителей языка можно отнести интенсивные внешне ориентированные переживания (*любовь, радость, злость, ненависть*), пассивно-оборонительные реакции (*страх, грусть, печаль*), а также состояние отсутствия эмоций — *спокойствие*. В этом перечне очевидна дихотомия эмотивов первой группы: *любовь-ненависть*, *радость-злость*; однородность с точки зрения воздействия на организм и поведение реакций, маркируемых эмотивами второй группы; что касается эмотива *спокойствие*, можно предположить, что его относительно высокая частотность может рассматриваться как некоторый исходный, «нулевой» уровень проявления эмоциональности.

В целом, необходимо отметить, что ни одна из распространенных классификаций, выделяющих базовые эмоции, не получила своего полного отображения в активных словарях эмоций и чувств носителей языка. В четырех рассмотренных поло-возрастных группах каждый эмотив, за исключением *радости*, показал свой уровень частоты упоминания, при этом далеко не все эмотивы, выделяемые авторами как репрезентации фундаментальных эмоций [2, с. 3], смогли преодолеть рубеж в 50% общегрупповой частоты упоминания. Этот факт заставляет критично отнестись к предлагаемым наборам основных эмоций — очевидно, что спектр первичных чувств нуждается в пересмотре с позиций знаний, накопленных в перинатальной дифференциальной и возрастной психологии. Например, представляется важным рассмотреть такое переживание как *доверие* — именно это чувство, по мнению Э. Эриксона [3], маркирует благополучное проживание ребенком первого года жизни. Очень рано можно видеть в лицевой экспрессии детей раннего возраста *обиду, огорчение*. Эти эмотивы имеют в словарях обследованных групп довольно существенную частотность — свыше 15%, что позволяет рассматривать данные эмоции в качестве значимых форм приобретения ребенком эмоционального опыта.

Таким образом, материалы лингвистических исследований вербальных репрезентаций эмоций позволяют поставить важные вопросы о ревизии набора базовых эмоций, так как помимо трудов предложивших эти перечни исследователей, данные номинативы демонстрируют очень ограниченное использование носителями языка. Очевидно, что изначальное предположение о том, что наиболее базовые категории, рано сформировавшиеся в онтогенезе благодаря непосредственному опыту переживаний, будут наиболее частотно представлены в индивидуальных и общегрупповых перечнях эмотивов — получило очень ограниченное подтверждение. Это объясняется отчасти тем, что в период, когда исследователями были предложены указанные выше категории как наиболее обобщенно отображающие спектр переживаний личности, предметное поле феноменов, подлежащих рассмотрению психологией эмоций, не было определено. Фактически, исследователи умозрительно предложили некоторые подходы, которые, за неимением иных вариантов, со временем стали догмами, тормозящими движение научной мысли и экспериментальных разработок. Современные модели сознания и методы его исследования, разрабатываемы в рамках когнитивной лингвистики, психосемантики и ряда других междпредметных дисциплин позволяют обоснованно подойти к пересмотру и обновлению основ научного знания о составляющих эмоциональной сферы личности.

**Список литературы:**

1. Бабенко Л. Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. 184 с.
2. Данилова Н. Н. Психофизиология. М.: Аспект Пресс, 2004. 368 с.
3. Ильин Е.П. Эмоции и чувства. СПб.: Питер, 2002. 544 с.
4. Люсин Д. В. Эмпирический анализ категоризации эмоций // Вопросы психологии, 1999, № 2. С. 50-61.
5. Прохоров А. О. Психические состояния и их проявления в учебном процессе. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1991. 168 с.
6. Серкин В. П. Методы психосемантики. М.: Аспект Пресс, 2004. 207 с.
7. Экман П. Психология эмоций. СПб. Питер. 2010. 334 с.

# Секция 3.1.

# Театральное искусство

# ПОНЯТИЕ МАРКЕРОВ СТИЛЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Монд Ольга-Лиза

*к. п. н., институт театра и кино Ли Страсберга, г. Нью-Йорк*

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

Как мы уже отмечали в своих предыдущих работах, посвященных различным стилям музыкального театра [1], для подготовки исполнителя мюзикла особенно важным является приобретение навыка грамотного использования характерных элементов конкретного стиля при работе на сцене.

Помимо того, что артист должен хорошо понимать тот мир, в котором «живет» его герой, для него также является обязательным умение выражать соответствующие взгляды и определенные ценности, принятые в обществе [2]. Ниже мы рассмотрим, как это выражается в позе, движении, вокале и речи артиста.

Нагляден следующий пример. Группе обучающихся вокалистов предлагается несложная задача: исполнить известную арию или песню (например, арию Фантины «I Dreamed a Dream»/ «Я видела сон» из мюзикла «Les Miserables»/»Отверженные») в следующих стилях: опера, кантри, рок, поп-рок, кабаре, блюз, баллада в стиле 90-х годов XX века, эстрадно-джазовая стилистика и т.д. Без особых усилий вокалисты смогут внести в песню некоторые изменения так, чтобы та полностью отвечала требованиям соответствующего стиля. Скорее всего каждый участник эксперимента изменит не только манеру пения, но и то, как он стоит, жестикулирует, использует все выразительные средства, какие имеются в его распоряжении. Произойдет инстинктивная смена вокального и физического поведения для того, чтобы соответствовать стилю во всех деталях [3]. Описанное выше упражнение продемонстрирует, насколько исполнитель способен меняться, когда он понимает требования, предъявляемые тем ли иным стилем. Как правило, изображая Элвиса Пресли, большинство инстинктивно понижают голос, кривят губу, изображают южный акцент и при помощи определенных движений и узкого набора изобразительных средств стремятся передать его внешний облик. Исполнитель мюзикла в значительной степени делает то же самое, когда перед ним стоит задача воспроизвести тот или иной стиль.

Если перечислить те вокальные и физические изменения, которые произошли во время выполнения поставленной задачи, то получится целый список характерных элементов и черт физического образа и особенностей вокальной подачи, которые и являются, по сути, *маркерами стиля*[3, с. 300]. После выполнения этого упражнения каждый может увидеть, что маркеры стиля можно разделить на две категории: вокальные и физические. Данное наше исследование посвящено описанию маркеров вокального стиля. С понятием физических маркеров более подробно можно ознакомиться в другой нашей работе — «Перспективы развития школ мюзикла как базового элемента системы дополнительного профессионального образования вокалистов» [2].

Внимательно прослушав записи, относящиеся к воспроизводимому стилю, вокалист с легкостью сможет вычленить те певческие особенности, которые определяют отличие одного стиля от другого. Они, как правило, относятся к следующим категориям: дикция, звуковедение, вибрато и фразировка.

Одной из главных деталей в пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион» (по которой был создан мюзикл «Моя прекрасная леди») является то, как именно выговаривают герои слова. Именно произношение «абсолютно классифицирует героя» [3, с. 311]. Дикция говорит об образовательном уровне, принадлежности к социальной касте, о месте рождения и персональном вкусе. Особенности речи отражают время так же хорошо, как место рождения и проживания. Немаловажным является и мелодика речи, которая подлежит изменениям с течением времени, как и литературный язык, и социальные диалекты. Именно все это мы стремимся идентифицировать, когда изучаем дикцию, ассоциируемую со стилем. Понятие дикции включает в себя: артикуляцию, манеру произнесения звуков, произношение, диалект [4].

Формирование небольших отчетливых звуков, в особенности согласных, главным образом определяет артикуляцию. «Правильное» произнесение слов диктуется временем и модой. Особенное произношение отдельных слов становится лакмусовой бумажкой определенного времени и соответствующего ему стиля. Так же, как и диалект, звуки и речевые модели, ассоциируемые с определенными регионом, культурой, кастой или временем [3].

В рок-музыке практически любой страны мира присутствует укоренившаяся расслабленность дикции. Это является своеобразным упрочившимся приемом для того, чтобы войти в свободную, слегка бунтарскую систему верований, которая типична для рок-музыки.

Каждый период и стиль имеют набор вокальных окрасок и ценностей, которые превалируют над прочими [3; 4]. Достаточно сравнить гнусавость исполнителей, выступающих в стиле блюграсс (традиционная музыка шотландско-ирландского происхождения, представляющая собой смесь музыки британских иммигрантов и афроамериканцев), с округлостью звука оперной колоратуры, чтобы убедиться в существенности их различий. Во время выполнения практической задачи, описанной в начале этой работы -исполнения арии «I Dreamed a Dream» в различных заданных стилях, очевидным была неадекватность оперного стиля для ее воспроизведения. Это обусловлено тем, что тональные качества, которым отдается предпочтение в опере, противоположны тем, которым следуют певцы бродвейских мюзиклов. То же касается и вибрато, вернее его присутствия и отсутствия, особенностей применения. Анализ исполнения арий мюзиклов, песен, принадлежащих к разным стилям (и периодам), помогает понять, как использовалось вибрато их первоначальными исполнителями. Так, отношение к вибрато в европейской оперетте, оперетте Гилберта и Салливана, музыкальной комедии, музыкальной драме Золотого века и современном мюзикле разные [2; 5].

Овладение навыком использования различных приемов вибрато является одним из необходимых условий соответствия стилю. Та степень, с которой исполнитель способен в точности исполнять написанное в нотах, строго следуя всем указаниям, определяет точность передачи того мира стиля, в который он входит. Гибкость, возможность вариаций, которая допускается в рок-мюзиклах, принципиально отличается от того точного следования партитуре, на котором настаивали такие композиторы с большой буквы, как Дж. Керн, К. Портер, Дж. Гершвин, К. Вейль, Р. Роджерс, Ф. Лессер и другие, работавшие для музыкального театра. Для каждого стиля существует своя фразировка, которая подразумевает особенности речитативов, выделения слов и нот, инструментальных имитаций и так далее [1]. Традиции фразировки — манеры, в которой передается или интерпретируется музыкальная фраза, — тоже вокальные маркеры стиля. Областью, связанной с фразировкой, является использование вокальной орнаментации, мелодизмов. В большинстве стилей певцы украшают основную мелодию импровизированными или тщательно продуманными вариациями. Каждый стиль или период имеет свой набор музыкальных орнаментов, таких как «бу-бу-бу» Бинга Кросби или «вох-дох-ди-о-дох» Руди Валли. Достаточно посмотреть в записи шоу американского варианта «Фабрики звезд» (*American Idol*), чтобы убедиться, как важна такая орнаментация во время выступления. Певцов в этом шоу поощряют сделать такое украшательство центральным аспектом всего представления, а мелодия, написанная композитором, становится чем-то второстепенным. Когда мы обернемся в прошлое и рассмотрим популярную музыку начала двадцать первого века, мы, несомненно, увидим, что вокальная орнаментация стала признаком стиля.

Ниже, в таблице 1, мы приводим основные вокально-технические особенности основных стилей в различных жанрах музыкального театра.

Таким образом, чтобы овладеть знаниями по стилистическим особенностям вокала в музыкальном театре, надо слушать и исследовать звукозаписи, относящиеся к тому или иному периоду развития музыкального театра. Слушая одного за другим исполнителей арии того или иного мюзикла, имевшего несколько постановок в разные исторические периоды, можно осознать, как бережно сохраняется стиль.

Таблица 1. Вокально-технические особенности стилей

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Название жанра** | **Вокальная позиция** | **Вокальный стиль. Вибрато. Фразировка** | **Дикция** |
| ***Европейская оперетта*** | *belcanto* | Акцент на лиричность и музыкальность фраз, поэтому во многих словах арий используется большое количество открытых гласных распевных звуков, что позволяет певцам демонстрировать богатый тембр, красоту звучания голоса. | Отношение к дикции носит формальный характер: многие слова практически невозможно понять, так как они «смазывались» в угоду красивому звуку и чистоте вокального исполнения — видоизменялись согласные, сливались и дополнялись гласные. |
| ***Оперетта Гилберта и Салливана*** | *Legit + разговорный стиль* | Основная «вокальная» задача — отразить характер своего героя, ради чего допускались музыкальные вариации, переход от пения к речитативу и наоборот, видоизменение голоса, при необходимости — искусственное воспроизведение дефектов дикции, шумных физиологических актов (вздохи, кряхтение, всхлипывание, глотание, причмокивание и т.п.). Вокалистам — романтическим героям — предписывалось придерживаться классической манеры пения — *legit*,в то время как комические персонажи могли менять свой вокальный стиль, приближая его к разговорному. В зависимости от вида арии, подход к фразировке был разный. Если в быстрых песнях нужно было придерживаться изначально заложенной музыкальной фразировки, то в лирических балладах и романтических дуэтах фразы можно было растягивать или, наоборот, использовать рубато. | Дикции отводилось большое значение, так как смысловое содержание составляло основное отличие этих американских оперетт от европейских. Увлечение идеальной правильностью произнесения текста привело авторов к созданию песен-скороговорок, требующих артикуляционных навыков, сравнимых с акробатическими трюками. |
| ***Музыкальная комедия*** | *Legit + разговорный стиль.*  *Зарождение техники*  *Belting (которая в основном была присуща исполнительницам женских ролей)*. | Характерен интерактив со зрителем, короткие мелодичные арии, несложные музыкальные композиции, танец и характерные черты актерской игры. Вокальные стили музыкальной комедии четко различались у лирических и характерных героев. Если исполнение романтических арий приближалось к оперетте, то от остальных участников требовалось выведение певческого звука вперед в головные резонаторы. Звук, таким образом, становится более кричащим, с металлическим оттенком. Вокальный стиль еще больше становится похож на разговорный, чем у исполнителей оперетт Гилберта и Салливана.  Изменилось и вибрато: постоянное вибрато ушло, уступив место прямому звуку, переходящему в гипертрофированное («дурашливое») вибрато в тех местах, где этого требовала роль. Поскольку использование более ярких вокальных красок и выведение звука в головные резонаторы сильно меняет качество звука, вибрато воспринимается как более жесткое.  Отношение к фразировке было достаточно демократичным: единственным требованием являлось сохранение гармонии между музыкой и текстом. | К дикции предъявлялись такие высокие требования, как и в опереттах Гилберта и Салливана. Поскольку диапазон арий в музыкальных комедиях был достаточно ограничен, изменение гласных, что было необходимостью в классическом вокале, в этом стиле не практиковалось. |
| ***Музыкальная драма Золотого***  ***века*** | *Legit + техника пения в речевой позиции* | Драматические герои в этом жанре возвращаются к более широким вокальным диапазонам и преднамеренному использованию классической вокальной техники. В отличие от оперетты, здесь вокал и исполнительское искусство *bel canto* не ставится во главу угла: мощь голоса и вокально-технические навыки служат для того, чтобы показать силу эмоциональных переживаний героя, его ярких характерологических особенностей. Если оперетта предпочитала открытые гласные и красивое звучание, а музыкальная комедия — согласные и четкость произнесения слов, то мюзикл Золотого века требует и того и другого. Пение в речевой позиции превратилось в абсолютную необходимость. При исполнении лирических баллад и драматических песен вибрато отводилась важная роль; прямой звук использовался реже. Однако, характерные персонажи, комические герои придерживались вокальных принципов музыкальной комедии. От фразировки требовалась четкость, однако не полная «квадратность». | Дикция является одной из самых отличительных черт: главным образом используется *General American Dialeсt*/Основной американский диалект. Намеренная простота в речи позволяет применить более классический подход к вокалу, что, тем не менее, не становится очевидным для публики. Комбинация классического вокала и элитного, точного произношения текстов арий, песен создают внешнюю схожесть с опереттой, однако основная задача здесь иная: максимально выразить характер героя, приблизив его к зрителю. |
| ***Поп-опера*** | *Legit + техника пения в речевой позиции* | Отчетливо проявились попытки перехода к другим вокальным стилям, основанным на технике пения в речевой позиции. При сохранении серьезной драматической сюжетной линии усиливалась тенденция повествования в пении, возрастало количество речитативов между ариями. | Дикция может иметь изъяны в угоду красивого звучания. И арии, исполняемы в технике *legit*, и пение в речевой позиции исполняются с четкой дикцией. Часто используются различные диалекты, которые несут смысловые нагрузки. |
| ***Рок-опера*** | *Роковая позиция, элементы belting’а* | Вокал становится «жестким», эмоционально и психологически накаленным, кричащим, визжащим.  Продолжается смешение разных вокальных стилей, появляются и новые, специфические звуковые эффекты. В рок-операх используется большой диапазон. Закрытый или округлый звук оперетты, светлый, легкий *belting* музыкальной комедии никогда не используется в рок-мюзиклах. Женские партии опускаются в нижние регистры, что приближает их по звучанию к мужским партиям, которые, в свою очередь, наоборот завышаются. Вокальная позиция — роковая, основанная на устойчивом *belting*’e, резонаторном прямом звуке, специфических роковых голосовых приемах и невербальных звуках. Также широко используются приемы дробления и «срывания» музыкальных фраз. Вибрато не используется, за исключением тех случаев, когда исполняются ноты большой длительности (тогда к концу музыкальной фразы может быть применено вибрато). Не должно быть большой разницы между тем, как артист поет и говорит. Обычно арии рок-опер вербально не сложны, артикуляция не так важна, как эмоциональная наполненность. Если в оперетте и музыкальной комедии, мюзикле Золотого века музыкальный акцент приходился на первую и третью доли такта, то в роке происходит сдвиг на вторую и четвертую доли. Ритмичность фразировки определяется ритмсекцией аккомпанемента. Фразировка становится полностью свободной, позволяя задерживать музыкальную фразу, ритмически подчеркивать слова, создавать мелодические импровизации на базе заданной мелодии. | Отношение к дикции свободное, так как то, что исполнитель чувствует, важнее, чем то, *что* и *как* говорит. |
| ***Современный мюзикл*** | *Belting + техника пения в речевой позиции* | Арии всегда исполняются в речевой позиции на прямом звуке c использованием техники belting. Вибрато используется редко, главным образом, в конце фраз, как филировка.  Арии часто прерываются монологами и диалогами. Естественен переход от речи к пению, которое несет повествовательную функцию. Поэтому дозволяется свободная фразировка, зачастую переход на речитатив, использование субтона и других вокально-звуковых приемов. У героев прослеживаются четкие лейтмотивы, выполненные с элементами различных музыкальных стилей: свинг, блюз, кантри, кабаре, рок-н-ролл, джаз. | Требование к дикции высокое, так как основная вокальная позиция — речевая. |

**Список литературы:**

1. Монд О.-Л. Музыкальный театр: жанры и вокальные стили.//Social Science/Общественные науки: Всероссийский научный журнал. М.: МИИ Наука, 2010, №6, с. 95-101.
2. Монд О.-Л. Перспективы развития школ мюзикла как базового элемента системы дополнительного профессионального образования вокалистов. // Дополнительное профессиональное образование: традиции и инновации: монография/коллектив авторов; под ред. проф. В.В. Огурцова, Красноярск: СибГТУ, 2010, с. 193-204.
3. Deer, J., Dal Vera, R. Acting in Musical Theatre/ A Comprehensive Course. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group, 2008. — 448 p.
4. The Cambridge Companion to the Musical//Second Edition, ed. By W.A. Everett and P.R. Laird. Cambridge University Press 2002, 2008. — 412 p.
5. Монд О.-Л. Традиции актерской игры в опереттах Гилберта и Салливана./Мматериалы XXI Международной научно-практической конференции «Психология и педагогика: методика и проблемы практического применения»: в 2-х частях. Часть 2/под общ.ред. С.С.Чернова. — Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2011, с. 84-88.
6. Монд О.-Л. Отражение «социального идеала» в разных жанрах музыкального театра. //В сборнике материалов 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.

# Секция 3.2.

# Музыкальное искусство

# К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО ДЕТЕЙ РАННЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Гаврилова Елена Николаевна

*доцент кафедры фортепиано омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского г. Омск*

*E-mail: gavrilova-elen@yandex.ru*

Современное культурное пространство, при всей его многоликости, сформировано национальными традициями, опытом и культурным наследием различных стран. Духовное развитие различных государств, в силу специфики социального уклада, в большей или меньшей степени развивалось либо, следуя индивидуальному пути культурного развития, либо интегрируясь в мировой социокультурный процесс.

Опыт российской музыкальной педагогики последних 10-15 лет свидетельствует о том, что передовые педагогические тенденции Запада нашли свое воплощение в нашей педагогической школе, и прежде всего, в системе дополнительного образования. Все более востребованным становится обучение музыке детей с трех лет. Спрос рождает предложение и появление в последнее время большого количества дошкольных образовательных учреждений способствует поиску новых педагогических методик в области музыкального воспитания.

Роль музыки в формировании личности достаточно многообразна: эстетическая, развивающая, познавательная, а также воспитательная. Духовное развитие ребенка происходит на определенной интеллектуальной почве, где могут сформироваться нравственный и творческий его потенциал. Музыка отнюдь не ограничивается только игрой на инструменте, она несет в себе огромный эмоциональный заряд, который заставляет душу ребенка учиться резонировать в тон эмоции музыки, ее смыслу и содержанию. Ученые на основе исследований пришли к выводу, что под воздействием музыки даже дети с задержкой психического развития начинают делать успехи.

Прежде всего, занятия с ребенком должны быть продолжением его привычной детской жизни. Тон педагога, характер его общения с ребенком не должны привносить в отношения нотку тревоги и напряжения. Тон в работе с малышом надо взять такой, чтобы не отпугнуть его чем-то серьезным. Урок должен быть коротким, ярким по эмоциям и впечатлениям и разнообразным.

Чем больше фантазии, игры, «колдовства» вокруг музыки, тем доступнее и интереснее будет материал для ребенка. Воспитание слуха ребенка должно основываться на художественно доступном и интересном для ребенка материале. Важно, чтобы новый материал был достаточно лаконичен, не загромождался обильной информацией, даже если ребенок достаточно развит для своих лет и все легко схватывает.

Педагогика — это наука, предполагающая поиск путей развития личности и ее творчество. И педагог, как, прежде всего, психолог должен почувствовать характер и привычки ребенка, особенности его психики, темперамент и, исходя из этого, подобрать различные формы педагогического воздействия на ученика.

«В зависимости от личных качеств ученика, от уровня его музыкального восприятия, интеллектуального развития и физического состояния педагог устанавливает продолжительность подготовительного периода, терпеливо выжидая момент, когда сам малыш потянется к фортепиано… Главное — не торопиться! Это чрезвычайно важно для успешного обучения» [1, с. 205].

В чем же особенности и главные задачи дошкольного музыкального воспитания? Именно в ранний период (от рождения до трех лет) детский мозг претерпевает интенсивное развитие, когда происходит активный рост мозговых клеток и формируются связи между полушариями мозга. В этот период легко формируются координационные движения, прогрессивно развивается память, внимание, воображение и очень податлив пианистический аппарат.

Дети раннего дошкольного возраста достаточно любопытны, эмоциональны и чувствительны, и именно эти качества позволяют педагогу воздействовать музыкальными образами на душу ребенка, развивая ум, чуткость и доброту. Наблюдая за ребенком, сидящим за роялем и самостоятельно творящим музыкальные образы, мы видим какие эмоции написаны на его лице, что он переживает в данный момент, и как он реагирует на те звуки, которыми он пытается нарисовать ту или иную музыкальную картинку. «Ребенок превосходит нас силой чувств. В области интеллекта он, по меньшей мере, равен нам, ему недостает лишь опыта, мыслей у детей не меньше, и они не хуже, чем у взрослых, только они другие. В наших мыслях образы линялые…, чувства тусклые и словно покрыты пылью. А дети думают сердцем, не умом. Поэтому нам так трудно найти с ними общий язык, поэтому нет более сложного искусства, чем умение с ними говорить» [2 с. 118]. Детским педагогом может стать далеко не каждый, поскольку работа с малышами требует от наставника особых приемов, методов и подходов. Целым комплексом различных дарований должен обладать детский педагог. И самое главное, что должно быть присуще педагогу, работающему с малышами, это безграничная любовь к детям. Французский композитор Андре Гретри писал по этому поводу: «Без дара снискать любовь ученика все остальные таланты педагога окажутся бесполезными». От того, какой педагог окажется рядом с маленьким учеником, зависит судьба ребенка.

Каждый урок педагог должен превращать в мини театр. В запасе у преподавателя всегда должен быть большой выбор различных игр, занимательных упражнений, придающих динамику уроку.

Педагоги, занимающиеся с такими малышами, очень ценят этот период в жизни ребенка и пытаются заложить базу знаний, без которой не эффективно будет дальнейшее обучение. Опытным учителем составлен план развития ученика на определенный период, и помимо этого, продумывается план работы на каждое занятие, в зависимости от индивидуальности ребенка. Каждый ребенок — это новый мир, у каждого свой характер, темперамент и способности. И как бы ни готовился преподаватель к занятию, все-таки, каждый урок — это импровизация, которая требует от учителя артистичности, гибкости и душевной щедрости.

Как бы ни была тесна связь педагога и ученика, обойтись без тесного контакта с родителями не возможно. Именно тройственный союз Педагог-Ученик — Родители будет эффективен в деле обучения, воспитания и формирования маленькой личности. А объединяет в этом процессе всех одно чувство — любовь к ребенку!

Необходимо отметить, что маленькие дети имеют достаточно развитую интуицию, и их не обмануть ни в заинтересованности педагога, ни в его отношении к своему делу, ни в доброте и отзывчивости по отношению к ребенку.

Подготовительный этап в работе с малышом зависит от уровня его социальной адаптации, от его психики и темперамента. Именно в этот период работы закладываются знания характера, настроения музыки, освоения начальных метроритмических блоков. Ребенок получает информацию о композиторах, должен на слух различать и узнавать легкие музыкальные произведения. В этот период идет интенсивная работа над интонацией, соотношением между голосом и звуком на инструменте. Он активен в изучении детских песенок. В процессе донотной работы с учеником педагог следит, как активно развиваются музыкальные данные ребенка и корректирует работу над их развитием. Развитие музыкальных данных способствует обогащению музыкальных впечатлений и, как следствие, более чуткого отношения к действительности.

К следующему этапу работы педагога с учеником — этапу игры на инструменте можно переходить лишь тогда, когда педагог уверен, что настала необходимость приступить к освоению клавиатуры и ребенок готов по физическим и интеллектуальным параметрам приступить к этому сложному учебному процессу.

В работе за инструментом ребенок должен быть готов концентрировать внимание, пусть на не продолжительное время. Перед ним будет стоять ряд задач, которые ему придется решать одновременно. Концентрация внимания, воли, умение достичь результата, именно этими качествами должен обладать маленький ученик на первоначальном этапе работы за роялем.

После игровой и занимательной части занятий ребенку придется испытать большое напряжение, связанное с одномоментностью решения множества игровых и слуховых задач. На этом этапе педагог должен максимально разнообразить формы и методы работы. Например, попросить ребенка подобрать небольшую мелодию, затем сделать с ним гимнастику на расслабление мышц плечевого пояса и спины, а далее попросить сыграть упражнение, как вариант, на перенос руки по октавам вверх — вниз. Затем, может последовать информативная часть урока, например, рассказать о музыке, привести музыкальные примеры, давая сравнительную характеристику музыкальным героям в произведениях, например П.И. Чайковского и Р. Шумана.

Если менять виды работы на уроке, вводя периодически какие-то новые формы, ребенку будет психологически не так сложно приступать к работе за инструментом. Конечно, мы не забываем и о том, что маленький ученик нуждается в моральной поддержке. Малейший успех на поприще освоения игровых приемов за роялем должен быть отмечен педагогом. Главная задача преподавателя на данном этапе, помимо профессионального обучения, — не потерять в лице ребенка заинтересованную личность, не потушить искорку интереса в его глазах, а продолжать развивать интерес к музыкальным занятиям.

Процесс познания ребенком этой непростой игровой науки не должен останавливаться ни на один урок. Как уже было сказано выше, дети не глупее нас — взрослых, поэтому разговаривать с ними на уроках надо как с равными, не позволяя себе интонации приказа, или строгого подчинения. Ребенок, при благоприятных условиях, раскрывает педагогу свою душу, и учитель, обсуждая различные темы, должен умело подвигнуть ученика на высказывание собственного мнения. Ребенок может и должен рассуждать на уроках, не бояться высказаться не правильно. Если такое случается, корректная форма поправки и доброжелательный тон преподавателя сделают диалог конструктивным, а результат — успешным.

Безусловно, занятия музыкой — тяжелый, кропотливый труд! И дети, сталкиваясь с проблемами в работе, не всегда могут себя заставить преодолеть нежелание трудиться. Конечная цель любого обучения — это результат! И роль домашних занятий в овладении специальностью велика. Педагог, сам проходивший этот сложный тернистый путь, должен научить ребенка правильно самостоятельно трудиться, слышать и слушать себя, уметь подводить итог проделанной домашней работе.

Детям свойственно конкретное мышление, и педагог, объясняя ребенку определенный материал, должен максимально конкретизировать задачи. Необходимо подобрать такие слова, которые наилучшим образом смогли бы выразить суть поставленной задачи. Цель и задача у педагога — одна, а методов ее реализации — бесконечное множество! Методы и формы работы может подсказать сам ребенок, а преподаватель, внимательно наблюдая за учебным процессом, обучая, учится сам.

Начальный этап работы за инструментом является фундаментом дальнейшего развития ученика. Здесь и внимание к правильной посадке, и организация игрового аппарата, и развитие звуковых и ритмических навыков ребенка. И еще очень важный момент — педагог должен всегда держать под контролем психологическое состояние своего ученика. Как известно, многие проблемы, возникающие впоследствии с техническим оснащением пианиста, коренятся в его зажатости, и именно психологической!

И, подводя итог моим размышлениям, хочется сказать, что музыка, как важнейший вид искусства, имеет действенные рычаги для правильного и грамотного воспитания ребенка. В этом возрасте закладываются основы для познания мира и развития многогранной личности. И современные образовательные методики по раннему развитию детей продолжают поиск путей развития педагогики для полноценного развития личности.

**Список литературы:**

1. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез или я — детский педагог. Изд. «Союз художников». 2002.
2. Януш Корчак. Как любить ребенка. М.,1991.

# Секция 3.3.

# Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

# ПРОБЛЕМЫ, МЕТОДЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Козырева Любовь Константиновна

*аспирант НГАХА, г. Новосибирск*

*Е-mail:* [*kozyreva-lk@yandex.ru*](mailto:kozyreva-lk@yandex.ru)

В современном мире роль города как носителя культуры остается неизменной, а его многогранность открывает для каждого исследователя определенные смыслы, образы и знаки. «Трудно сказать, человек ли создаёт город или город создаёт человека. Скорее и то и другое, город — самостоятельная субстанция, которая с определенного момента начинает собственную жизнь, формируя мировосприятие людей, живущих в нем» [3, с. 28].

Многочисленные работы по исследованиям феномена «город» затрагивают важнейшие фундаментальные проблемы: социокультурные, экономико-политические; а также частные аспекты развития городского пространства: архитектуру, типологию, эстетику, художественный образ, проблемы соотношения традиций и новаторства в городском пространстве, условия сохранения историко-культурного наследия и т.п.

Хосе Асебильо Марин, главный архитектор Барселоны и один из самых известных урбанистов современности, считает, что проблемы городов во всем мире одинаковы, но «решать их надо в каждом случае по-разному». «Для каждого конкретного города очень важно правильно осмыслить и интерпретировать то, что мы называем «glocal» — взаимодействие между локальным и глобальным подходами. Надо ясно понимать, что в новых условиях между ними не может быть никакого противоречия. Местные локальные особенности должны быть сохранены, но переосмыслены в соответствии с новой идеологией» [5, с. 56-57].

Для получения более полного представления о феномене «город» и его историко-культурном наследии необходим некий универсальный подход. При выборе инструментов исследования методология может быть общей, а при постановке частных задач необходимо ориентироваться на специфику каждого отдельно взятого средового пространства. Отметим, что создание долгосрочной концепции развития конкретного города невозможно без предварительного анализа происходящих в нем процессов, без определения особенностей формирования, без выявления неких специфических черт архитектуры и пространства.

Основные теоретические и методологические исследования в области семиотики — науки о знаках — сформировались относительно недавно. Однако интерес к ним в настоящее время лишь увеличивается. «Семиотика создает единый язык описания, применяемый с соответствующей долей поправки к любому конкретному языку или знаку, а значит, применимый и к языку городского пространства и его символам» [6].

Попытки трактовки пространства как знаковой системы можно найти у Ч.У. Морриса, А.Ф. Лосева и П.А. Флоренского. Продолжили этот путь разработки лингвистов В.Н. Топорова и В.В. Иванова, которые уделили немало внимания именно языку пространства. И уж затем, на базе структуралистского подхода, зародился интерес ученых к применению методов семиотики в архитектурном исследовании. Значительное влияние на развитие семиотики архитектуры оказали идеи итальянского эстетика Умберто Эко. Они легли в основу создания семиотики архитектуры как области научного знания и были развиты практикующими архитекторами И.Г. Лежавой, А.А. Барабановым, А.А. Сергеевым в отношении различных аспектов формообразования, методологии и теории проектирования.

Вопросы образности городской среды, семиотики и теории композиции представлены в исследованиях представителей уральской архитектурной школы А.Э. Коротковского, А.Г. Бурцева, Ю.С. Янковской.

Ныне существует несколько крупных организаций, которые проводят международные конгрессы и конференции, посвященные основным проблемам семиотики городской среды. Например: Международная ассоциация Семиотики пространства (англ. International Association for the Semiotics of Space, фр. Association Internationale de Sémiotique de l'Espace) и Международная ассоциация семиотических исследований IASS-AIS (International Association for Semiotic Studies IASS-AIS).

Семиотика города, по сути, совокупность семиотики культуры и пространства (архитектуры, в частности). Такие поддисциплины, как социальное поведение, мода, реклама и дизайн, мы сознательно оставляем вне контекста исследования, в связи с необходимостью их отдельного изучения специалистами смежных областей.

Город — сложный динамический процесс, определяющий и обозначающий границу между городским и не городским пространством (в широком смысле: между культурой и природой). В нашем случае он рассматривается, как результат взаимодействия трех знаковых систем: антропогенной среды, пространства архитектурных объектов и социокультурной коммуникации. Эти системы образуют определенную структурную взаимосвязь — семиотическую модель. Исходя из представлений семиотики, построение новой модели формирования городской среды как особой знаковой системы будет неким суммирующим потенциалом по отношению ко всем предшествующим представлениям.

Одна из важнейших задач нашего исследования — определить специфику сигнификации (превращение «незнакового» в «знаковое») в условиях городской среды. Семиотика предлагает два методологических подхода к этому вопросу. Первый — структурный анализ знаковых систем архитектуры и пространства города, изучение и вычленение отдельных взаимосвязей. Результатом будет являться совокупность неких признаков, присущих конкретному анализируемому городу. На более широком уровне — «город как знак» будет суммой отдельных, но взаимосвязанных компонентов — пластов городской среды в различные периоды городской истории, т.е. моделью в неком движении, развитии.

Второй методологический подход — феноменологический анализ знаковых процессов, в котором освещается роль субъектов восприятия и использования городских признаков и, тем самым, стабилизации или изменения городских процессов. С этой точки зрения, знаки анализируются относительно некоего воспринимающего субъекта (горожанина).

При семиотическом анализе города мы также будем опираться на идеи Ролана Барта и Фердинанда де Соссюра. По словам Соссюра, языковой знак объединяет акустический образ (означающее) и понятие (означаемое) [2].

Означающее — некое материальное существование знака. Это знак, как мы его воспринимаем: следы на бумаге или звуки в воздухе.

Означаемое — символическое значение, близкое к понятию «смысл». Является общим для всех членов одной культуры, одного языка.

Ролан Барт указывает, что для любого семиотического анализа необходимо две операции: соединение (вычленение) и артикуляция [1]. Первая включает в себя поиск фрагментов (элементов) городской среды, связанных друг с другом в определенной смысловой последовательности. Вторая — определение правил комбинации.

Итак, для построения целостной семиотической модели городской среды необходимо составить некий алгоритм действий, основанных на базовых семиотических методах, с учетом специфики городского пространства.

**Задачи и методы:**

1. Описать впечатления от конкретного города определенными образными сообщениями — словесными кодами.
2. Определить ключевые означающие (материальные объекты) и означаемые (их символические значения). При этом понятие «знак» всегда предполагает некое различие между означаемым и означающим.

Ответить на вопросы: Какие важные означающие есть в пространстве города и что они означают? Что будет являться означаемым, формирующим систему знаков для данного города, что придает особый смысл городской среде, что определяет ее уникальность? Какие идеологические и социокультурные вопросы, с этим связаны?

1. Обозначить описательные парадигмы, определяющие характер городского пространства. Парадигма по А.Г. Раппапорту — «не истина и не описание объекта. Это схема, позволяющая упорядочить вопросы и идеи, возникающие внутри какой-то сферы знания и позволяющая на первых шагах придать им хотя бы приблизительный порядок, в котором рассуждения не смешивались бы и не сплетались в узлы» [4].

Ответить на вопросы: Что определяет целостность среды, а что находится в оппозиции к ней и к каким категориям их можно отнести? Есть ли у этих оппозиций географические, социокультурные или экономико-политические предпосылки?

1. Определить синтагмы (комбинации знаков, находящихся в некоей протяженности, последовательности), которые формируют знаковый каркас городской среды.

Ответить на вопрос: Какие знаковые объекты, пространства и их взаимосвязи являются наследуемыми в историческом плане?

Применяя данный алгоритм к отдельно взятому городу, мы получим несколько качественных структур пространства:

1. описательную языковую структуру, состоящую из ключевых обозначений и коннотации.
2. незакодированную иконографическую (буквальную) структуру — планы города, фотографии, отдельные виды-схемы.
3. закодированную иконографическую (символическую) структуру. Это знаковый каркас городской среды, с учетом взаимосвязей структурных элементов, визуальных коннотаций, находящихся в определенной последовательности.

Наконец, путем наложения данных структур получится единая семиотическая модель конкретного городского пространства, с учетом всех его взаимосвязей и проблемных узлов. С позиций семиотики, эволюция города будет определяться не набором исторических фактов, совокупностью смысловых закономерностей его развития. Данная стратегия, основанная на модели научного наблюдения и прогнозирования, имеет далеко идущие перспективы, направленные на оптимизацию существующих городских структур и сохранение преемственности их развития.

**Список литературы:**

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., ред. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Бенвенист Э. Природа языкового знака // Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М., 1974. — С. 90-96. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.philology.ru/linguistics1/benvenist-74e.htm
3. Ватулина О. В.К проблеме реконструкции сложившейся городской среды // «Социология и социальная работа». Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Социальные науки. — Нижний Новгород, № 1 (9), 2008. — № 1 (9). — С. 28-33.
4. Раппапорт А.Г. Архитектура и общество (трехэтажная парадигма) / А.Г. Раппапорт // Иконниковские чтения. — Москва, 21.01.2010. [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://papardes.blogspot.com
5. Талант, толерантность, технология. Каким будет мегаполис будущего // Журн. Русский репортер. — М., 19.11.2009. — №44 (123).
6. Фещенко В.В. Autopoetica как опыт и метод, или о новых горизонтах семиотики // Семиотика и авангард: Антология. — М.: Академический проект, 2006. — С. 54-122.

# ИСТОРИОГРАФИЯ И ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ ДОМОНГОЛЬСКОЙ ИКОНЫ ИЗ СОБРАНИЯ ПАВЛА КОРИНА

Лапшин Максим Вадимович

*аспирант, кафедра русского искусства, Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, г. Санкт-Петербург*

*E-mail: lapshinmax@gmail.com*

В коллекции П.Д. Корина двусторонняя новгородская икона «Богоматерь Знамение. — Мученица Ульяна» первой половины XIII в. безусловно выделяется. Сам владелец очень гордился этим, «выполненным большим мастером», произведением — самым ранним в его собрании и чрезвычайно показательным в общем контексте изучения живописи Древней Руси домонгольского времени. Рассмотрим в общих чертах историографию этой иконы.

Если происхождение «Знамения» из Новгорода не вызывало у исследователей сомнений, то датировка и иконография образа мученицы на обороте иконы стали поводом для дискуссий. Первоначально В.К. Лаурина датировала памятник рубежом XIII — XIV вв., назвав предположительно 1300 г. и определила мученицу на обороте как Анастасию, но в 1981 г. вышла книга «Новгородская икона XII — XVII вв.», где автор радикально пересмотрела свою датировку и отнесла «Знамение» к XII в. [12, s. 280]. В Каталоге 1966 г. В.И. Антонова, называя эту икону наиболее значительным произведение всего собрания П.Д. Корина, относит ее ко второй половине XII в., а в образе монументальной «плотной и широкоплечей» мученицы на обороте исследователь склонна видеть Параскеву Пятницу [1, с. 25-26]. Кроме того, исследователь высказывала предположение, что живопись иконы «Знамение» близка искусству выдающегося мастера рубежа XII — XIII столетий Грецина (Гречина) Петровича — одного из возможных авторов росписи церкви Спаса-Нередицы, чье имя упоминалось в Новгородской первой летописи. Подобный взгляд вполне мог разделять и сам П.Д. Корин. В.Г. Брюсова предположила, что есть основание «…говорить об участии двух мастеров в написании лицевой и оборотной стороны этой иконы, выполненных разновременно» (Параскева — третья четверть XII в., Богоматерь — начало XII в.) [2, с. 275]. Проведенные в ГТГ исследования подтвердили одновременность живописи на обеих сторонах иконы «Знамение» из коллекции Павла Корина, а существование в одном произведении двух манер, авторы Каталога считают «…особенностью новгородской иконописи XII — начала XIII века, когда черты византийской традиции переплетаются с элементами складывающегося местного стиля» [3, с. 29].

Этапной для уточнения даты написания иконы «Богоматерь Знамение» и определения имени мученицы на ее обороте стала, проходившая в стенах ГТГ, выставка «Живопись домонгольской Руси» 1974 г. [4, с. 20]. Отчетливее определилось время создания иконы «Знамение» — до середины XIII в. и впервые Ю.Г. Малковым была правильно прочитана полустертая надпись «УЛЕАНА» в левом круге от изображения нимба мученицы на обороте. По мнению Э.С. Смирновой, Коринская икона стилистически близка к новгородским памятникам первой половины XIII в., когда в местной живописи сосуществовали две тенденции — «византинизирующая» и «собственно новгородская». Несмотря на то, что двусторонняя икона из собрания П.Д. Корина по словам автора «…стоит особняком среди новгородских произведений той эпохи /…/, она ближе к памятникам второй группы» [10, с. 22–23]. Автору статьи об иконе «Знамение» в Каталоге ГТГ 1995 г. В.В. Нарциссову наиболее обоснованной как раз представляется датировка Э.С. Смирновой — первая половина XIII в. [3, с. 63]. Мнение В.Н. Лазарева о вероятном времени создания рассматриваемой иконы по существу совпадало с точкой зрения Э.С. Смирновой. В монографии «Русская иконопись от истоков до начала XVI века», изданной в 1983 г., датой написания иконы «Богоматерь Знамение. — Мученица Ульяна» из Коринской коллекции так же называется XIII в., когда, по мнению ученого, в новгородском искусстве «…стала все сильнее пробиваться наружу народная струя, для которой характерно тяготение к простым и примитивным формам» [8, с. 39]. Программу иконы — совмещение Богоматери Знамение с образами святых жен на ее обороте и полях В.Н. Лазарев отождествлял именно с тем, что она происходит из женского Зверина монастыря, главный храм которого был посвящен Покрову Богоматери. В.Л. Янин в книге 1981 г., посвященной открытой археологическими раскопками в Новгороде усадьбе художника Олисея Гречина, предпринял попытку связать с его именем или мастерской дошедшие до нас произведения новгородской живописи. Так, «в самой осторожной форме» автор указал на двустороннюю икону «Знамение» из собрания Павла Корина [7, с*.*156]. В продолжение этой мысли, О.Е. Этингоф, по поводу Коринской иконы писала следующее: «Предположение В.Л. Янина о том, что икона происходит из знаменитой новгородской мастерской, кажется весьма правдоподобным и соответствующим сложным, многосторонним художественным связям Новгорода на рубеже XII — XIII веков». Находя датировку памятника первой половиной XIII века, предложенную Э.С. Смирновой, «наиболее убедительной» О.Е. Этингоф, давая характеристику его стиля, отмечала преимущественное влияние двух стилистических составляющих: «греко-палестинского монашеского искусства» и «стиля, затронутого западными влияниями» [11, с. 162]. В отличие от О.Е. Этингоф, Г.С. Колпакова связывает время создания со второй четвертью XIII в., хронологически сближая икону из собрания Павла Корина со святителем Николаем из Духова монастыря и потому не склонна считать, что она вышла из художественной мастерской Олисея Гречина [6, с. 558].

Постараемся отметить некоторые особенности стиля и композиционного построения данного произведения. Геометрическая четкость композиции, триумфальность образа, лапидарность художественных средств, подчеркнутая пластичность, драматическое воплощение и монументальность — эти характерные особенности стиля и образа иконы «Богоматерь Знамение. — Мученица Ульяна» не только высоко ценились П.Д. Кориным, но и нашли адекватное воплощение в творчестве самого владельца. Кроме контраста симметричной «геральдической» структуры и мягкого свечения ликов, (к сожалению, значительно пострадавших от утрат и поновлений), динамику в стабильную схему композиционного построения вносит едва уловимый поворот голов Богородицы, Христа и Ульяны, эффектно «нарушая» жестко фиксированную дублирующими друг друга мотивами центральную ось иконы, способствуя внутренней активности, драматическому звучанию образов.

Общность композиционного решения аверса и реверса иконы: совпадение медальонов с надписями, совмещение символически значимых элементов лица иконы с орнаментальными мотивами на обороте (Младенец оказывается вписан в циркульную нишу, образованную складками мафория мученицы Ульяны) — по наблюдениям Г.С. Колпаковой свидетельствуют о неразрывном единстве восприятия лицевой стороны и оборота иконы Знамения. Непрерывность ритма вращения повторяющихся в различном масштабе кругов создает, в свою очередь, стройную гармоничную, «неизменную и одновременно подвижную» композицию. Геометрическая правильность округлых тел, положенных в основу композиционного построения иконы из коллекции П.Д. Корина наиболее остро ощущается именно в образе Богородицы с Младенцем. Динамика круга, как известно, являющегося символом единства, вечности, любви, рая, придает образу лицевой стороны необыкновенную целостность и созидательную интонацию. Окружность нимба Богоматери, плавно переходя в Ее покатые, скругленные плечи, подхватывается широкой золотой каймой мафория, благодаря чему образуется силуэт чрезвычайно напоминающий «8». В верхний и нижний сегмент этой «восьмерки» почти симметрично включены вписывающаяся в окружность голова Богоматери и круглый медальон с Христом. Сама полуфигура Спаса Эммануила, заключенная в этот золотой медальон вместе с изображением нимба, тоже образуют уменьшенную фигуру «8». Композиционным построением подчеркивается и евхаристический аспект. Дарующие уверенность в защите воздетые руки Богородицы, благодаря выраженному округлению в области локтей мысленно могут быть продолжены единой полуциркульной линией, и потому воспринимаются как символические стенки причастной чаши, в центре которого расположен медальон с Младенцем Христом

Как и образ Богоматери с Младенцем на поклонной лицевой стороне, Мученица Ульяна, изображенная на обороте иконы, пластически воплощает характерную особенность Византийской и Древнерусской живописи, проявившуюся по мнению Б.В. Раушенбаха в ее «…форсированной внушающей силе, повышенной апеллятивности» [9, с. 211]. Впечатление усиливается благодаря эмоциональному наполнению образа мученицы: его победного, героического звучания, гипнотически горящего взора святой, свойственной новгородским памятникам мощи, почти воинственному пафосу, передаче не только духовной, но и физической силы, ощущению мужества, которым наделяется обращающийся к иконе. И.А. Шалина отмечала, что «уподобленный храму Божьему», образ «Святого Николая» из Свято-Духова монастыря своей монументальной простотой, колоколообразным силуэтом и архитектоничностью всей композиции действительно напоминает древние храмы. Данное наблюдение в равной степени применимо для характеристики образа мученицы Ульяны. Пирамидальный силуэт, мощные плечи-своды, шея-барабан и компактная глава — воскрешают в памяти образы типичных новгородских храмов — лаконичных, «телесных», обладающих пластичностью скульптурных объемов и воспринимающихся очень целостно.

**Список литературы:**

1. Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. — М.: Искусство, 1966. — 325 с.
2. Брюсова В.Г*.* Рец. на кн.: В.И. Антоновой. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина // Советская археология. — 1969. — №4. — С. 272 — 277.
3. Государственная Третьяковская галерея. Древнерусское искусство X — начала XV века: Каталог собрания. Т. 1 / под общ. ред. Я.В. Брука и Л.И. Иовлевой. — М.: Красная площадь, 1995. — 272 с.
4. Живопись домонгольской Руси: Каталог выставки, ГТГ / авт. сост. О.А. Корина. — М.: Советский художник, 1974. — 128 с.
5. Киселева Е.Г. Дом Павла Корина. — М.: Московский рабочий, 1975. — 160 с.
6. Колпакова Г.С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 600 с.
7. Колчин Б.А., Хорошев А.С., Янин В.Л. Усадьба новгородского художника XII в. / отв. ред. Б.А. Рыбаков. — М.: Наука, 1981. — 168 с.
8. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века / под ред. Г.И. Вздорнова. — М.: Искусство, 1983. — 160 с.
9. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. — М.: Наука, 1980. — 288 с.
10. Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. — М.: Наука, 1976. — 391 с.
11. Этингоф О.Е. Греко-русские иконы, или «Русские» домонгольские иконы глазами византиниста // Искусствознание. — М., 2003. — 1/03 (XXI). — С. 115–175.
12. Novgorodilaiset Ikonit: 1100 — 1600 — luku / D.S. Lihatšov, V.K. Laurina, V.A. Puškarev. — Leningrad : Aurora, Helsinki : Tammi, 1981. — 344 s.

# ТЕНДЕНЦИИ символизма в ХУДОЖЕСТВЕННОМ творчестве К.С. Петрова-Водкина

Христолюбова Татьяна Павловна

*филолог, искусствовед, соискатель кафедры русского искусства факультета* *теории и истории изобразительного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина РАХ, г Санкт-Петербург*

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

Несмотря на явную самобытность теоретико-философских взглядов Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878—1939),  
в 1900-е гг. символизм оказал значительное влияние на формирование мировоззрения этого русского художника. Можно с уверенностью заключить, что вся художественная картина мира Петрова-Водкина и в дальнейшем базировалась на основе данного художественного направления.

Ю.А. Русаков называет Петрова-Водкина «человеком философского склада ума, склонного в единичном видеть проявление общих закономерностей и связей, настойчиво искавшего и самостоятельно формулировавшего ответы на сложнейшие вопросы мироздания» [6, c. 74]. Подлинную духовную ценность искусства Петрова-Водкина Ю.А. Русаков видит в умении художника оставаться «на высотах больших философских обобщений» и «всегда давать свое истолкование большой человеческой проблемы» [11, c. 4]. Д.В. Сарабьянов отмечает в картинах Петрова-Водкина наличие литературной основы и хорошо выраженного сюжета. По мнению исследователя, Петров-Водкин оставался приверженцем символистского художественного мышления в течение всей жизни и, подобно Врубелю, «наделял символическим смыслом и саму живопись со всеми ее компонентами — рисунком, композицией, цветом» [13, c. 155]. По справедливому замечанию Н.Л. Адаскиной, символический подтекст произведений Петрова-Водкина менялся на протяжении его творческого пути; символ постепенно становился «средством передачи поэтического ощущения сопричастности, взаимосвязанности в гармоническом целом всех явлений и форм природы, включая и человека» [1, c. 283]. «Не тайна, существующая вне этой формы, но ее собственная «тайна», ее внутренний смысл начинал интересовать художника» [1, c. 284], — отмечает исследовательница. По мнению А.А. Русаковой, Петров-Водкин не отличался эмоциональностью и богемностью, однако был доморощенным мыслителем «рационального склада, чрезвычайно уважающим науку» [12, c. 275]. Исследовательница полагает, что, избавившись во время своей двухлетней поездки в Париж (1906—1908) от влияния творческих принципов В. Серова и европейского модерна «с известной оглядкой на Врубеля», Петров-Водкин решился «выразить обуревающие его, еще достаточно сбивчивые представления о мире и человеке» [12, c. 281]. Так были созданы проникнутые влиянием символизма западного толка картины «Элегия» (1906), «Колдуньи» (1907) и «Берег» (1908). В этом ряду стоит также отметить начатую, но не завершенную и, скорее всего, уничтоженную автором картину «Зверодух», которую он называл в одном из писем матери «поэмой человека, мучающегося на земле между телом, делающим его скотом, и прекрасной душой, поднимающей его до Бога» [10, c. 89]. В данной аллегории Петров-Водкин видел метафору «ужаса человека, висящего над пропастью» [10, c. 89], что вполне соответствовало религиозно-философским умонастроениям того времени.

Л.В. Мочалов называет Петрова-Водкина тяжелодумом, а также строителем и архитектором живописи. По мнению исследователя, с символистами художника сближали «характер творческого мышления с ориентацией на ценности мира внутреннего, а не внешнего, и отвлеченность от идеалов» [8, c. 316]. Л.В. Мочалов отмечает также способность Петрова-Водкина, создавать различные теории, не создавая при этом никаких новых «измов». По справедливому замечанию С.С. Степановой, для Петрова-Водкина была характерна мифологичность восприятия, которая требовала не отражения, а интерпретации предмета в искусстве. Исследовательница подчеркивает, что, «стремясь раскрыть перед зрителем символичность той реальности, которая служила основой замысла, Петров-Водкин никогда не отказывался от природной материальности предметных форм» [15].

По мнению А.А. Русаковой, стремление художника постичь философские идеи символизма, а также наличие философского склада ума побудили его в молодости заняться не только живописью, но и литературным творчеством. В частности, в период 1900-х годов Петровым-Водкиным было написано несколько символистских пьес, выдающих сильное воздействие Метерлинка. Одна их них — «Жертвенные» — была даже поставлена в 1906 году в Передвижном театре П. Гайдебурова.

Герои данной пьесы — художники. По словам самого Петрова-Водкина, это «пьеса из быта живописцев, утверждающая „искусство во что бы то ни стало”» [9, c. 431]. В основе фабулы этого произведения лежат размышления героев о смысле жизни, красоте, творчестве. Один из критиков охарактеризовал сюжет данной пьесы как «утрировку в области „сверхнастроений“ и „сверхсимволистики”», отмечая при этом, что «на сцене лица, речи и положения — почти сплошь „с вывертами“ психологическими и моральными» [5, c. 4]. Излишняя усложненность пьесы, по мнению автора статьи, оставляла публику в недоумении. Другой критик, отмечая уязвимые места данного произведения, утверждал, что «огромность задачи подавила автора, он как бы нечаянно зацепил ряд соседних с своей задач и загромоздил ими главное» [4, c. 3].

Согласно сюжету пьесы, художник Ивлев испытывает на себе влияние философа Орнина, в котором угадывается прототип В.С. Соловьева (на это намекает даже грим актера), однако, будучи не в силах применить его чистую аскетическую философию к жизни, остается одинок в своих исканиях и кончает жизнь самоубийством. Стоит, однако, заметить, что сам Петров-Водкин остался доволен постановкой пьесы. В одном из писем матери из Франции в 1906 году он писал: «”Жертвенные” ездят теперь по России, сейчас они, кажется, в Томске — смотрят, говорят, с интересом — хотя для средней публики ее, кажется, трудно понять, но это еще приятнее — пусть подтягиваются, развиваются» [10, c. 85]. Можно сделать вывод о том, что молодой Петров-Водкин видел задачу художника не столько в следовании «придуманным» отвлеченным идеалам и «свободной от земных пут высоте раскрепощенного духа» [4, c. 3], сколько в совершенствовании его творческих навыков, применяемых в реальном мире. Пробивший себе усердным трудом из низов дорогу к успеху, художник определенно симпатизировал фигуре Сальери, а не Моцарта. Позже в своем докладе «Живопись как ремесло» (1910) он призывал художника быть ремесленником, то есть «быть живописцем, умеющим цветом и формой зачерчивать явления бытия, чтобы они через цвет и форму стали доступны всем людям» [7, c. 446]. Надо сказать, Петров-Водкин очень серьезно относился к задачам художника. В частности, творческий процесс в одном из писем своему приятелю Л.А. Радищеву он характеризовал как «борьбу с Господом Богом за обладание истиной» [10, c. 132]. Поэтому не удивительно, что на протяжении всего своего творческого пути художник упорно отвергал формулировку: «искусство ради искусства».

Еще одной пьесой Петрова-Водкина, на которой хотелось бы остановить внимание, является «Звенящий остров», первый вариант которой был закончен им в 1903 году. В дальнейшем автор часто возвращался к работе над этой пьесой вплоть до 1918 года, а в 1908 году рассматривалась возможность постановки ее, переведенной на французский язык, в одном из парижских театров. К сожалению, «Звенящий остров» так и не был поставлен на сцене или опубликован. В пьесе особенно чувствуется влияние писателя-символиста Метерлинка.

Примечательно, что сам Петров-Водкин характеризовал жанр своего произведения как «драматическую поэму» [9, c. 431]. В основе сюжета данной пьесы лежит поиск героями идеала, некоего Звенящего острова, влекущего путников к себе и оберегаемого морем, настроенным по отношению к ним недоброжелательно. Спутница героев-мужчин Венисса являет собой символ, олицетворяет ту самую мечту, тот самый идеал, к достижению которого стремятся искатели. Е.Н. Селизарова охарактеризовала море в данной пьесе как «одушевленное существо, вокруг которого происходят события» [14, c. 58]. По словам исследовательницы, оно наделено персонифицирующими качествами: море полно неожиданностей, коварно, обманчиво равнодушно. В данном случае море может быть трактовано как космос, иной, трансцендентный мир, доступный художнику, в котором он стремится обрести свой идеал. Здесь можно вспомнить о том, что русский символизм представлялся его последователям способом превращения хаоса в космос. Н.А. Бердяев в связи с этим даже высказывался о том, что «мироощущение поэтов-символистов стояло под знаком космоса, а не Логоса» [2, c. 718].

Среди персонажей данной пьесы интересен один из путников, терзаемый противоречиями, — Эгитаф. Ему суждено делать выбор: остаться на суше с любимой девушкой или продолжить путь вместе со своими товарищами в поисках таинственного острова. Согласно Е.Н. Селизаровой, в первых вариантах пьесы Эгитаф остается на земле, находя обретенную им любовь Оллы столь же неожиданной и прекрасной, как тот Звенящий остров; в некоторых других вариантах герой бросается вслед отплывающему кораблю и погибает в море [14, c. 57]. В 1918 году Петров-Водкин снова обратился к «Звенящему острову» и переработал текст пьесы. Среди главных действующих лиц появился Ихан, полюбивший женщину-идеал Вениссу, но не сумевший удержать ее и погибший в море.

В связи с концепцией данных пьес хотелось бы отметить аспект, нашедший свое отражение как в вышеупомянутых литературных произведениях Петрова-Водкина, так и в его художественном творчестве в целом. Этот аспект касается функции женских образов. В отношении к представительницам «слабого пола» Петров-Водкин разделял популярную в то время идею вечной женственности. Так, например, Н.А. Бердяев называл вечную женственность «своеобразной качественностью женской природы» [3, c. 577]. По мнению философа, рационалистичная мужская культура «слишком далеко ушла от непосредственных тайн космической жизни, и возвращается к ним она через женщину», поскольку «женщина более связана с душой мира, с первичными стихиями» [3, c. 576].

Так, в пьесе «Жертвенные» героями-носителями действия у Петрова-Водкина являются мужчины-художники, в то время как два женских образа представлены натурщицами. Они являются не субъектами творческого процесса, но его объектами, своеобразными инструментами в руках мастеров. Их личная драма заключается не в сложности выбора того или иного пути, но в отсутствии проявления внимания и взаимной любви со стороны их возлюбленных. В «Звенящем острове» Венисса открыто символизирует собой мечту, идеал, к которому стремятся герои-мужчины. Недостижимый для них, этот идеал все же дает героям силы бороться с коварством моря. Олла же, любовь которой предпочитает Эгитаф идеалу Звенящего острова, удерживает его в реальном мире, на суше. Таким образом, воплощенная мечта перестает быть мечтой и идеалом, ведущим художника. И в этом Петров-Водкин видел серьезную проблему для творческой реализации мужчины, на что указывает неоднократное обращение Петрова-Водкина к характеристике данного персонажа и варьирование сделанного им выбора между реальным и идеальным мирами.

В еще одной пьесе Петрова-Водкина, не опубликованной и не получившей широкой известности — «Сны жемчужины» — созданной им вслед за «Звенящим островом», женщина, являющая собой идеал красоты, умирает, а затем «воскресает» (фактически просыпается от летаргического сна) и тем самым, по словам Петрова-Водкина, вдохновляет влюбленных в нее мужчин на творчество и созидательную деятельность: «доктор посвящает себя изучению умерших, чтоб найти способ восстановления разрушенной ткани, а художник пишет замечательную картину, которая переиначит мир» [9, c. 443]. Олицетворение идеала и вечной женственности женские образы представляют собой и во многих живописных работах художника.

Таким образом, следует подчеркнуть, что на раннем этапе творческой деятельности, в 1900-е годы Петров-Водкин пребывал под непосредственным влиянием символистских идей, развивая их не только в своих живописных произведениях, но и в литературных. Однако и в последующие годы, формируя собственную художественную манеру и стиль, художник продолжал наделять теми или иными символическими смыслами свои живописные произведения.

**Список литературы:**

1. Адаскина Н.Л. Педагогическая система К.С. Петрова-Водкина // Очерки по русскому и советскому искусству. — Л.: «Художник РСФСР», 1974.-С. 280—307.
2. Бердяев Н. Русская идея. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005.-832 с.
3. Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека / Н.А. Бердяев. — М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2004.-678 с.
4. Вас-ий Л. Театр и музыка. Новые пьесы // Речь, 1906, 28 марта (10 апреля).-С. 3.
5. «Жертвенные» Петрова-Водкина // Слово, 1906, 28 марта (10 апреля).-С. 4.
6. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. [Альбом] / Авт. текста и илл. ряда Ю.А. Русаков; сост., автор кат. и летописи жизни и творчества К.С. Петрова-Водкина Н.А. Барабанова. — Л.: «Аврора», 1986.-300 с.
7. Мастера искусства об искусстве / Под ред. А.А. Федорова-Давыдова и Г.А. Недошивина. М.: «Искусство», 1970. Т.7.-454 с.
8. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. — М.: «Советский художник», 1983.-376 с.
9. Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / Вст. ст., подг. текста и коммент. Ю.А. Русакова. — Л.: «Искусство», 1970.-631 с.
10. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е.Н. Селизарова. — М.: «Советский художник», 1991.-384 с.
11. Русаков Ю.А. Петров-Водкин и его автобиографическая проза // Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / Вст. ст., подг. текста и прим. Ю.А. Русакова. — 2-е изд., доп. — Л.: «Искусство», 1982.-С. 3—38.
12. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. — М.: «Белый город», [2003].-328 с.
13. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX — начала ХХ века. — М.: «Галарт», 2001.-304 с.
14. Селизарова Е.Н. Петров-Водкин в Петербурге — Петрограде — Ленинграде. — Спб.: «Лениздат», 1993.-205 с.
15. Степанова С.С. Кузьма Петров-Водкин и Александр Иванов: проблема органичной формы // **VI Научная конференция «К.С. Петров-Водкин: от мизансцены Хвалынска к планетарному масштабу»** [Электронный ресурс] URL: http://[www.radmuseumart.ru/project/index.asp?page\_type=1&id\_header=3444](http://www.radmuseumart.ru/project/index.asp?page_type=1&id_header=3444) (Дата обращения: 25.03.2011).

# Теории формы и цвета в основе художественных концепций К.С. Петрова-Водкина

Христолюбова Татьяна Павловна

*филолог, искусствовед, соискатель кафедры русского искусства факультета* *теории и истории изобразительного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина РАХ, г. Санкт-Петербург*

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

В течение жизни К.С. Петров-Водкин выступал с докладами и публиковал статьи, посвященные философско-теоретическим проблемам искусства. В них он рассуждал о значении искусства в современном мире, о цвете и форме, о способах взаимоотношения человека с окружающей средой.

Важным аспектом творчества, волновавшим Петрова-Водкина было взаимоотношение формы и цвета. В своем докладе «Наука видеть» он отмечал: «Первое впечатление, получаемое глазом от предмета, есть форма» [10, c. 460]. Глаз, по мнению Петрова-Водкина, вначале воспринимает силу напряжения, с которой предмет воздвигся из окружающего. На этом этапе важное информативное значение имеют границы предмета. Затем, по мнению художника, человеческий глаз воспринимает окружающую среду, сопротивляющуюся данному предмету. Воздействующая на предмет среда «делает его индивидуальнейшим явлением, давая ему все несхожести и среди самых родственных явлений» [10, c. 460]. Тяготение, также влияющее на предмет, по словам Петрова-Водкина, сообщает ему осевые показатели. В цвете автор «науки видеть» наблюдает волю предмета, принимающего либо весь луч, либо лишь части спектра. «Цвет показывает зрячесть предмета в отличие от слепых абсолютов: черного и белого» [10, c. 461], — утверждает художник.

Сопоставляя цвет и форму, Петров-Водкин констатировал: «В форме — в динамической сущности предмета — его борьба за противопоставление себя среде. В цвете же, в солнечной сущности предмета его общение со средой» [10, c. 462]. По мысли художника, цвет и форма в повседневной жизни древнего человека были по своему назначению подобны словам. «Да это и были не более как разновидности одной и той же энергии, вбираемой и излучаемой человеком» [10, c. 463], — заключал автор «Науки видеть».

Развивая проблему цвета и формы в своем докладе «Живопись как ремесло», прочитанном в 1910 году в частной художественной школе Е.Н. Званцевой, где художник преподавал вплоть до 1917 года, Петров-Водкин пришел к выводу, что ХХ век совершенно потерял присущие ему цвет и форму, из-за чего «живопись из аскетического, глубокого по своим тайнам знания, ремесла стала дилетантством» [9, c. 441]. Интересно, что Гогена в данном докладе его автор называет художником, наметившим «поворот цвета в его одиночество и цельность», а о Матиссе отзывается как о живописце, чьи вещи «отравлены красивостью его цвета, вызванного <…> потворством своим склонностям к сладкому, то есть природному вкусу» [9, c. 442], который, по словам Петрова-Водкина, мешает ему узнать и полюбить цвет и форму.

А в другом своем докладе с пророческим названием «Живопись будущего» (1912), устроенном Художественно-артистической ассоциацией и рассчитанном на более широкую публику, Гоген уже «подобно пчеле собирает разбросанные импрессионистами кусочки цвета в отдельные плоскостные пространства, изолируя их от взаимных влияний, то есть уничтожает главную патологическую сущность импрессионизма — рефлекс» [8, c. 454], а Пикассо и Матисс представлены художниками, направившимися «в сторону возрождения «цвета и формы»« [8, c. 455]. Утрировку искажений предмета Петров-Водкин видит у этих художников в карикатурной боязни «предмета».

Следует сказать, что Петров-Водкин во многих своих письменных работах и выступлениях затрагивает тему импрессионизма, резко негативно отзываясь об этом направлении, обвиняя импрессионистов в создании «цветовой грязи», подобной «дребезжанию телеги в музыке» [9, c. 443]. «Уловки импрессионизма совершенно ясны — его крайняя цель — иллюзия натуры, а не цвет, — поэтому чрезвычайная скука от этих даже лучших произведений импрессионизма, где солнце вечереет, блестит на море, дрожит на деревьях, где все вещи называются их именами, но не цветом» [9, c. 443], — утверждал Петров-Водкин. Художник трепетно относился к форме и цвету, поскольку считал искусство творчеством, направленным к постижению верховных запросов бытия и единственным звеном, связывающим человека с тайнами мироздания [8, c. 447]. Живопись в понимании Петрова-Водкина представала общим для человечества языком, по мнению художника, она должна не изображать предмет, но сама быть предметом [8, c. 454].

Рассуждения Петрова-Водкина о форме и цвете выкристаллизовались в созданных им теориях о «сферической» перспективе и «трехцветии», на основе которых художник долгое время преподавал в Академии художеств живопись своим ученикам. Так, например, советский художник, ученик Петрова-Водкина А. Самохвалов следующим образом вспоминает о манере преподавания своего учителя: «Он учил, что все вещи и все, что мы видим — людей, здания, корабли, — мы видим в соотношении с мировым пространством, и мало того, мы видим двухглазо, и больше того, мы видим, находясь в движении <…>. Мир воспринимается нами во времени, это время и надо втащить на холст» [11, c. 55]. Примечательно, что другой современник Петрова-Водкина, К. Юон, в статье 1937 года, полностью выдержанной в рамках советской идеологии, упрекая Петрова-Водкина (любившего называть человеческий организм аппаратом) в использовании абстрактных схематических форм, тонко и вместе с тем очень правильно подметил, что «проблемы пространственного окружения человека его интересуют часто больше, чем сам живой человек» [13, c. 3].

Стоит сказать, что сам Петров-Водкин не любил называть свою перспективу «сферической», предпочитая более художественную формулировку «живая видимость» [1]. К тому же, применяемые им перспективные построения не всегда соответствовали требованиям сферической перспективы, а именно: наличию нескольких точек зрения, наклону вертикальных осей к центру и развороту плоскостей к переднему плану. В статье А.М. Даниэля и С.М. Даниэля приводится попытка охарактеризовать процесс воздействия «сферической» перспективы на зрителя. В частности, авторы утверждают, что «выпуклая поверхность центра, надвигаясь на зрителя, целиком заполняет поле зрения и вытесняет пространство периферии; при этом вытесняемая (вогнутая) поверхность как бы «охватывает» зрителя со всех сторон», создавая эффект «вхождения» в картину [4, c. 136]. Однако, полемизируя с этой версией, Л.В. Мочалов утверждает, что чувство «планетарности» в произведениях Петрова-Водкина рождается «как теми картинами, в которых можно усмотреть искривление прямолинейных форм, так и теми, в которых и намека нет на подобное искривление» [7, c. 323]. Этот исследователь полагает, что «сферическая» перспектива Петрова-Водкина во многом близка перцептивной перспективе, включающей действие механизма константности. По мнению Л.В. Мочалова, художника интересовало нарушение покоя, «то состояние, которое испытываешь, например, на корабле, когда от волнения моря кажется, что, падая и поднимаясь, накреняется горизонт, уходит из-под ног земля» [7, c. 324]. Интересно замечание этого исследователя о том, что «Петров-Водкин не расщепляет предмет подобно кубистам или футуристам, но он в какой-то мере «расщепляет» пространство» [7, c. 330]. По мнению Л.В. Мочалова, в своих картинах в ряде случаев Петров-Водкин использует прием «монтажа впечатлений», осуществляемого в трехмерном пространстве. Говоря образно, «мастер словно бы соединяет, сплавляет между собой под разными углами прозрачные глыбы льда с застывшими в них фигурами» [7, c. 330]. Причем, зачастую подобный монтаж может быть тщательно замаскирован.

Интересное истолкование «сферической» перспективы Петрова-Водкина дает А. Ковалев, по мнению которого такая перспектива «материализует точку зрения ангела, парящего в вечном движении — везде и нигде» [6, c. 108]. Однако исследователь на место ангела ставит самого художника, видя в нем «теурга, наблюдающего абсолютные, как в диалогах Платона, Идеи или сущности вещей» [6, c. 108]. С.М. Даниэль высказал интересное наблюдение о том, что Петров-Водкин, формируя свою живописную систему, двигался как бы «против течения истории, к первоначалам выразительности цвета — от классики к архаике» [5, c. 158]. По мнению исследователя, Петров-Водкин должен был стать ближайшим спутником Матисса, ориентирующегося на «примитивы», однако этого не произошло. Причину тому С.М. Даниэль видит в «пространственных исканиях Петрова-Водкина, которыми он не мог пожертвовать даже во имя чистой экспрессии линии и цвета» [5, c. 158—159].

Система «трехцветия» (или так называемой «трехцветки») Петрова-Водкина представляет собой колористическое единство, складывающееся из гармонии трех основных цветов: красного, синего и желтого. Р.М. Гутина отмечает неразрывную связь этой системы как с национальными бытовыми и художественными традициями, так и с классическими началами западноевропейского искусства. По мнению исследовательницы, «трехцветие» Петрова-Водкина, «представляя собой комбинационную инвариантность трех основных цветов, разрешенную по принципу «контраста и сходства», выявляющих сущностные начала цвета, развивает художественную традицию философского подхода к цвету в живописи» [3, c. 20]. Е.В. Грибоносова-Гребнева обращает внимание на «подчас хорошо заметный зазор» между искусством Петрова-Водкина и его теоретическими построениями. Исследовательница отмечает, что в своей художественной практике художник не следовал собственной идее «трехцветия» так буквально, как пытался преподавать ее своим ученикам, нередко воспринимавшим его систему лишь как определенный набор формальных приемов. «Даже если в отдельных его картинах мы и замечаем некоторую резкость цветовых сочетаний, то это все равно не вызывает у нас ощущения диссонанса, поскольку подобный пластический язык наилучшим образом соответствует выразительной фиксации особого философического мыслечувствования автора, как бы его овеществленного раздумья, надолго остающегося в сознании зрителя» [2, c. 154], — отмечает исследовательница.

Следует заметить, что свои теории Петров-Водкин строил, основываясь не только на собственных наблюдениях. В его текстах присутствуют явные и скрытые цитаты из трудов известных философов. Автор обращается к В.С. Соловьеву, Платону, А. Эйнштейну, Р.У. Эмерсону и др. Однако многие люди, которым довелось лично стать слушателями читаемых Петровым-Водкиным докладов, отмечали сложность языка, к которому он прибегал, разъясняя свои концепции. Так, например, в своем отзыве о докладе Петрова-Водкина «Живопись будущего», критик не без доли иронии отмечает любопытную особенность: «Художники, разговаривая друг с другом, вообще, гораздо больше рассчитывают на особую, им свойственную телепатию, чем на слова; понимают, вернее, угадывают друг друга они без слов, на почве общей работы и исканий. Но ex cathedra все это едва ли уместно: хорошее ораторство здесь приятнее телепатической сигнализации при сплошной недомолвке» [12, c. 141]. И действительно, свое внимание слушатели часто заостряли не на собственных теориях художника, суть которых было довольно сложно уловить, но на «поверхности», вычленяя из общего контекста лишь отдельные, понятные им моменты. Возможно, именно факт отсутствия интерпретаторов и толкователей теорий художника в близком их автору ключе среди его современников во многом повлиял на то, что художественные идеи Петрова-Водкина не нашли широкого распространения в русском и советском искусстве.

**Список литературы:**

1. Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. 9 декабря 1936 года. // НА РАХ РФ. Ф. 7. Оп. 2 Ед.хр. 594. Л. 22.
2. Грибоносова-Гребнева Е.В. «Наука видеть» или искусство мечтать: о некоторых философских аспектах творчества К.С. Петрова-Водкина // Пунинские чтения — 2001. Материалы научной конференции. — СПб, 2002. — С. 146-157.
3. Гутина Р. Живописная пластика как выражение большой идеи // Искусство, 1987, №10. — С. 17-20.
4. Даниэль А.М., Даниэль С.М. Запад и Восток в творчестве К.С. Петрова-Водкина // Советское искусствознание. Вып. 25. — М.: «Советский художник», 1989. — С. 131-146.
5. Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. — СПб.: «Искусство-СПБ», 2002, — 304 с.
6. Ковалев А. Петров-Водкин. У гроба картины // World Art Музей, 2002, №1. — С. 91-110.
7. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. — М.: «Советский художник», 1983. — 376 с.
8. Петров-Водкин К.С. Живопись будущего // Мастера искусства об искусстве / Под ред. А.А. Федорова-Давыдова и Г.А. Недошивина. — М.: «Искусство», 1970. — Т. 7 — С. 447-457.
9. Петров-Водкин К.С. Живопись как ремесло // Мастера искусства об искусстве / Под ред. А.А. Федорова-Давыдова и Г.А. Недошивина. — М.: «Искусство», 1970. — Т. 7 — С. 438-446.
10. Петров-Водкин К.С. Наука видеть / Публ., предисл. и коммент. Р.М. Гутиной // Советское искусствознание. Вып. 27. — М.: Советский художник, 1991. — С. 449-471.
11. Самохвалов А. Мой творческий путь. — Л.: «Художник РСФСР», 1977. — 320 с.
12. Чуд. Лекция Петрова-Водкина // Русская художественная летопись, 1912, №10. — С. 140-141.
13. Юон К. Выставка картин К.С. Петрова-Водкина // Известия, 1937, 26 февраля.

# СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ФАСАДОВ ДЕРЕВЯННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИЛОЙ ЗАСТРОЙКИ г. ИРКУТСКА

Шишканов Владимир Сергеевич

*аспирант, ассистент НИ ИрГТУ, г. Иркутск*

*Е-mail:* [*Hazard1149@mail.ru*](mailto:Hazard1149@mail.ru)

Декоративное убранство дома было пронизано символикой, с помощью которой семья каждого славянина стремилась обеспечить себе сытость, тепло и безопасность.

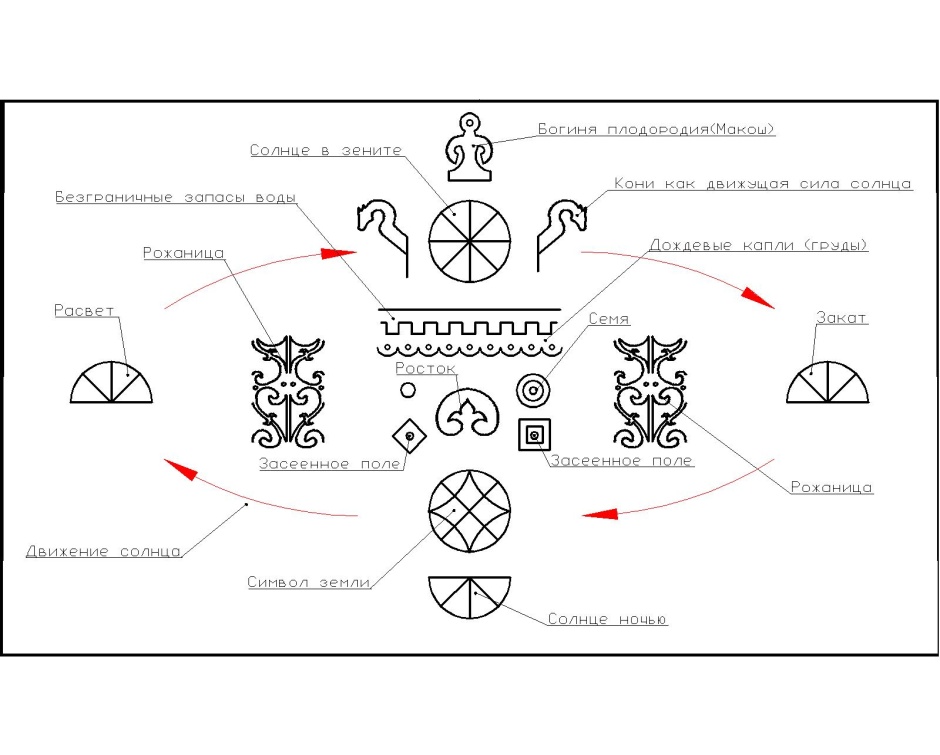
Изучение этого явления имеет важное значение для истории, культуры и архитектуры, поскольку во многом эти языческие воззрения повлияли на архитектурный облик жилища древних славян за счет размещения на его фасаде защитных символов, больше известных современному обществу как декор. Объясняется это тем, что со временем основной символический смысл декоративного убранства терял свое значение или просто забывался, что привело к искажению первоначального смысла и, как следствие, к нарушению закономерной системы расположения символов. Эти изменения особенно заметны при сравнении иркутской деревянной застройки с примером русской избы из книги «Русское деревянное зодчество» А.В. Ополовникова (см. рис.1).

Одним из самых больших отличий в ходе сравнительного анализа деревянной архитектуры города Иркутска с существующими иллюстрациями является полное отсутствие в современной деревянной застройке декоративного элемента, изображавшего голову коня, располагавшегося на краю конькового бруса крыши.

Также установлено практически полное отсутствие декора в обрамлении дымовых труб. Следующим существенным отличием стало наличие стилистических мотивов: их вмешательство существенно исказило облик языческого дома и большинство его символов. Но, несмотря на течение времени и изменение культурно-религиозных воззрений, можно и по сей день наблюдать наличие большинства языческих символов в деревянной гражданской архитектуре г. Иркутска.

**Рисунок 1.**





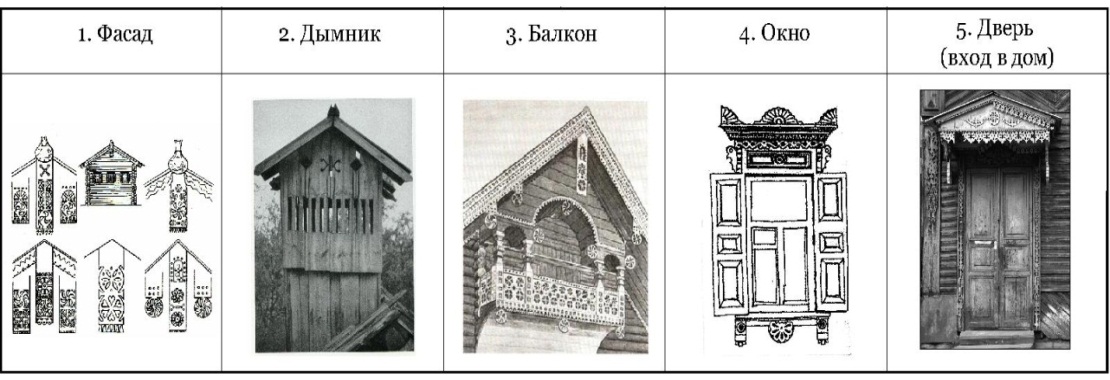
**Рисунок 2.**

*Дом Серегина в деревне Мунозеро Жилой дом в городе Иркутске*

*Карельская АССР*

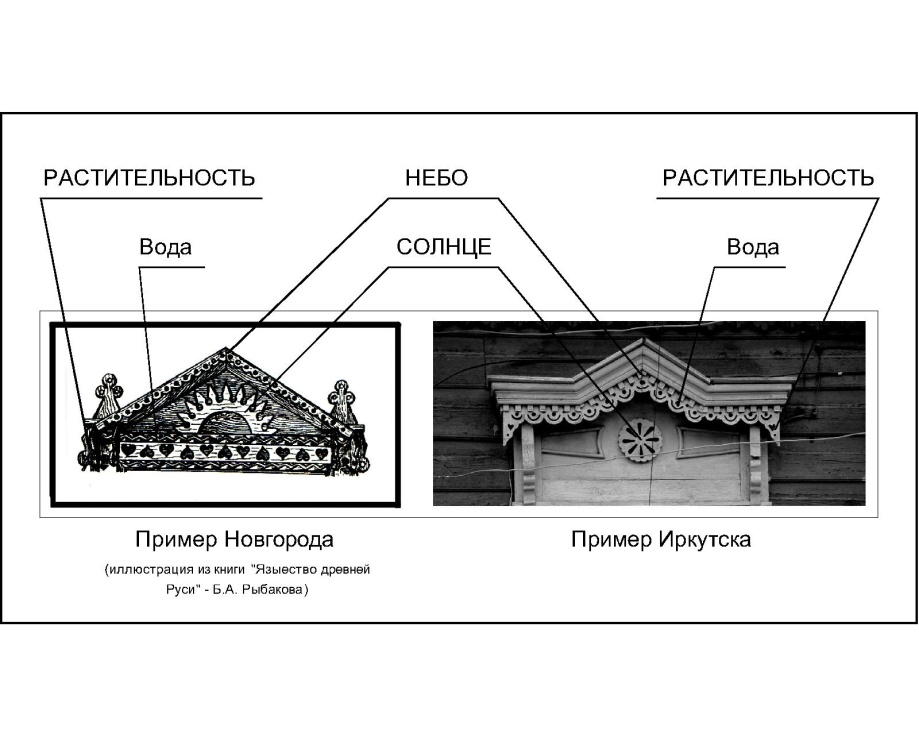
Характерные обережные языческие символы размещались нашими предками на тех участках жилища и двора, через которые, по их мнению, могли проникнуть «злые силы» и навредить всем, кто живет в доме. Такими участками были различные проемы дома, например дверь, окно, дымник и т.д.. В книге «Язычество древней Руси» Б.А. Рыбакова размещение декора (символов) на фасаде объясняется некой схемой или моделью мира (см. рис. 2), которая заключается в циклическом движении солнца по небу через подземный мир, где после омовения в его водах оно обновленным снова восходит на небо.

Подобная схема символов должна обрамлять каждый уязвимый для зла (согласно поверьям) участок дома или, что более актуально, проем. Исключением в данном принципе защиты проемов, является только наличие схемы устройства мира, выражаемое декором, в границах самого фасада дома, где роль небосвода играет кровля, а земную часть мира изображает сруб. Опираясь на такой принцип, выявляем следующую классификацию, основанную на размещении символов (декора) на всех проемах дома, заключенных, в свою очередь, в схему солнцехода (см. рис.3):

1. Фасад (дом в целом);
2. Дымники;
3. Балконы;
4. Окна;
5. Двери (вход в дом).

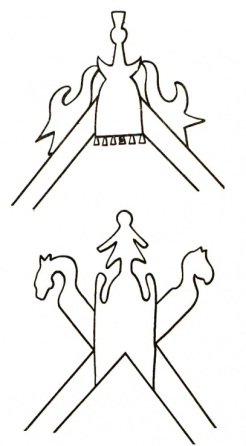
**Рисунок 3.**

В обрамлении проема использовался один и тот же принцип солнцехода с сопутствующими ему символами воды, земли, растительности и неба (см. рис. 4). Разница заключалась в насыщенности, качестве и количестве отдельно взятых символов, также могли присутствовать изображения птиц, головы коня или женщины с воздетыми к небу руками (см. рис. 5).

**Рисунок 4.**

(иллюстрация из книги «Язычество древней Руси» — Б.А Рыбакова

**Рисунок 5.**

На примере города Иркутска можно сказать, что большая часть домов, которые сегодня еще стоят, серьезно отличаются от языческих аналогов не только объемно-планировочной структурой, но и декоративным обрамлением. Первой из причин в таком различии является большая эпохальная разница. Поскольку рассматривается иркутская деревянная застройка, то следующей причиной различия будет территориальная разница и, как следствие этого, существенное влияние культуры востока и климатических условий региона. Также можно увидеть значительную разницу в оформлении и форме кровли. В классическом древнерусском примере больше распространена двухскатная форма кровли, что позволяет разместить на ней таких декоративных элементов, как полотенце, причелены и конек. В Иркутске же редко можно встретить даже двухскатную кровлю, не говоря уже о коньке или полотенце.

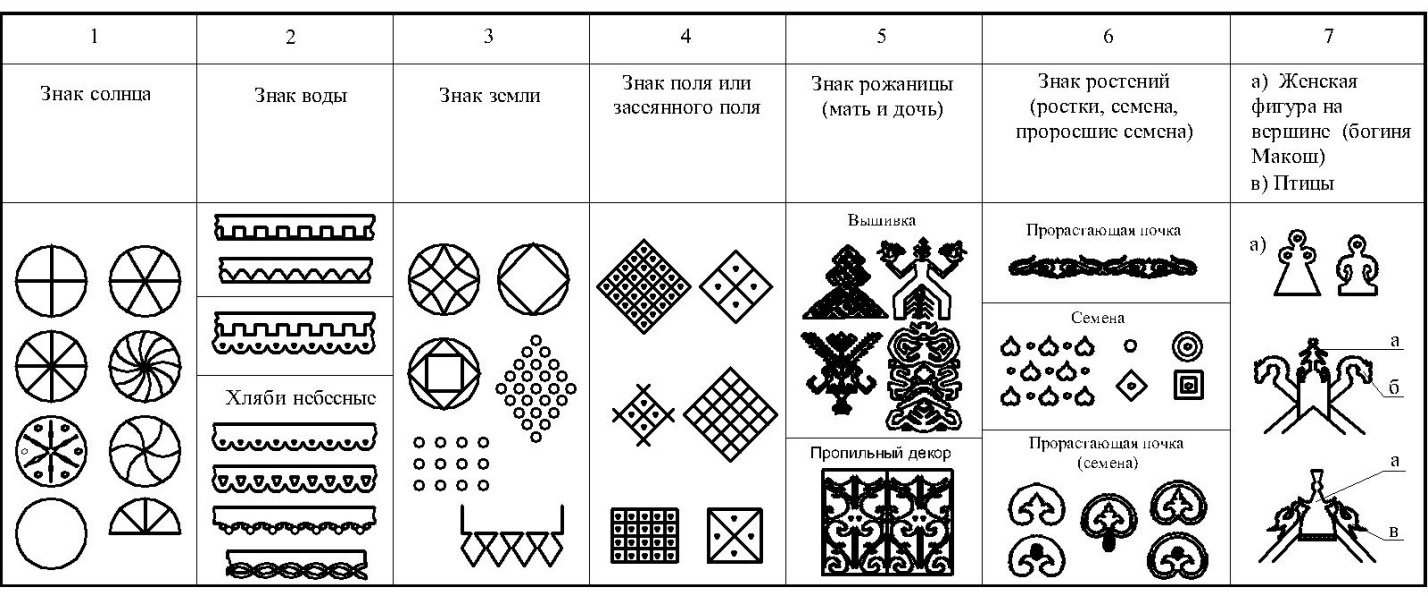
Кроме того, деревянная архитектура города Иркутска еще претерпевала существенные изменения своего облика в 1879 г. из-за большого пожара, что также могло повлиять на причину отличия от языческих правил в формировании декора (символов) на фасаде дома.

Но, несмотря на все причины отличия, Иркутский декор до сих пор несет в себе частично забытый символический смысл. Что говорит лишь об одном: традиции народных верований и народной культуры всегда сохранялись и воспроизводились просто по традиции.

Опираясь в данном исследовании на труд Б.А. Рыбакова «Язычество древней Руси», мы можем дать определение символического значения каждого выявленного символа (декора) и распределение их в 7 основных (базовых) групп символов с их вариациями (см. рис. 6):

1. «знак солнца»;
2. «знак воды»;
3. «знак земли»;
4. «знак поля или засеянного поля»;
5. «знак рожаницы (мать и дочь)»;
6. «знак растений (ростки, семена, проросшие семена)»;
7. «Женщина (богиня Макошь), конские головы и птицы».

**Рисунок 6.**



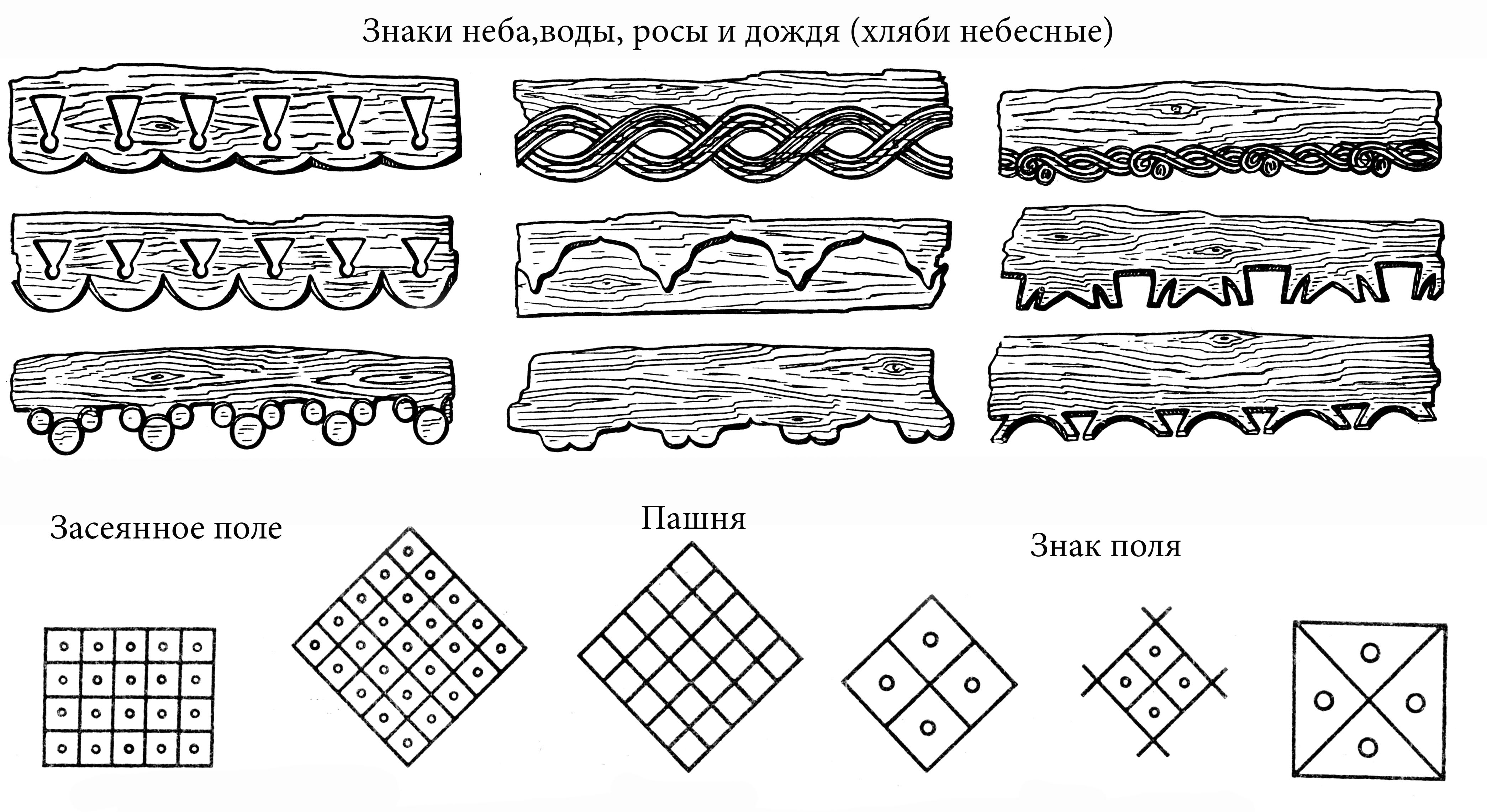
**Рисунок 7.**



Среди всех символов самым распространенным изображением считается солнце, этот мотив чаще всего встречается в обрамлении окон деревянной застройки города Иркутска, образуя схему «солнцехода» в виде пропильного орнамента округлой или полукруглой формы (см. рис. 7).

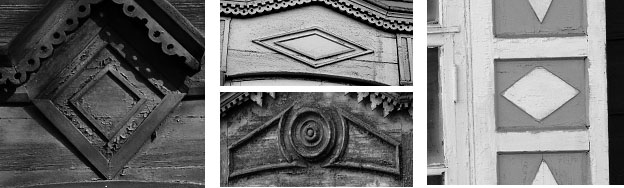
Другими, не менее важными символами защиты проема и элементами архитектуры фасада, неизменно сопровождающими солнце, считаются символы воды, пашни и поля (или засеянного поля) (см. рис. 8).

Рисунок 8. Иллюстрация из книги   
«Язычество древней Руси» Б.А. Рыбакова

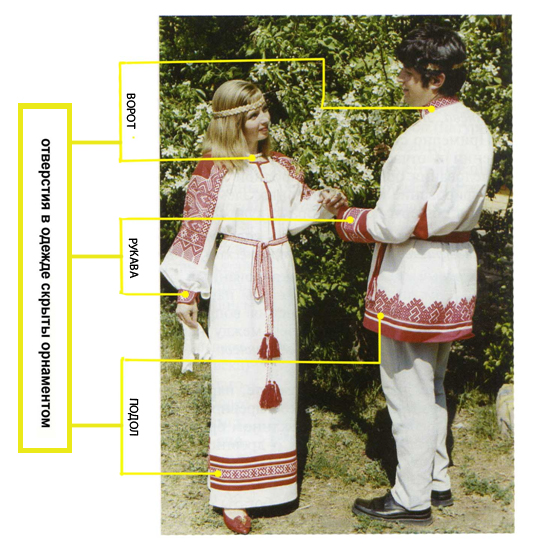


Символ поля в деревянной гражданской архитектуре г. Иркутска встречается довольно часто (см. рис. 9) и присутствует в обрамлении практически всех проемов дома, а именно: в наличниках, ставнях, дверях и лопатках — везде, за исключением дымников.

Рисунок 9.



**Рисунок** 10. Пример вышивки на одежде



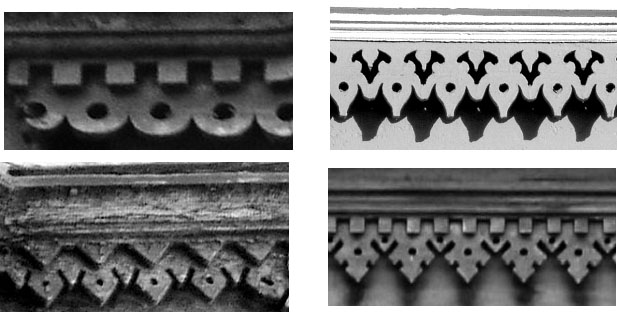
Знак «поля» изображается в довольно простой геометрической форме ромба или прямоугольника (см. рис. 8). Этот символ является древнейшим, еще энеолитическим символом плодородия. Довольно распространенным является прием разделения квадрата — знака поля, на четыре части (см. рис. 8).

Таким образом обозначается «распаханное поле». Этот символ отражен в русском средневековом прикладном искусстве и в церковной декоративной росписи, преимущественно в узорах свадебной одежды невесты, примеры нарядов можно увидеть в книге Горожаниной С.В. и Зайцева Л.М. «Русский народный свадебный костюм» [2, c. 128] (см. рис. 10).

Засеянное поле представляет собой тот же самый ромб или прямоугольник только с дополнительным знаком зерна или семени в форме небольшого круга, расположенного в центре поля (см. рис. 8). Такой символ говорит о том, что хозяин дома хотел, чтоб на его земле был хороший урожай. Здесь же можно сделать вывод, что вся защитная символика имеет еще и форму просьбы о благосостоянии.

Знак «поля» в деревянном декоре г. Иркутска часто соседствует со знаком «хлябей небесных». Причина в том, что дождь проливался на поля, и по мысли древних земледельцев это происходило благодаря попечительству Небесных богинь. Дождь — проявление эманации женского начала, является источником всего живого. В русском деревянном обережном декоре этот смысл представлен мотивом женской груди, в определенной степени, являющейся синонимом знака «хляби небесные». Этот мотив часто встречается вубранстве деревянных зданий г. Иркутска в качестве повторяющегося раппорта на всем протяжении карнизного пояса (см. рис. 11).

Рисунок 11.



Иногда смысл этого знака передается округлыми выступами на нижней кромке причелен (идущими или непрерывно, или же попарно, с интервалами между парами), но значительно чаще он изображался в виде пропильных небольших зубчатых (ступенчатых) городков.

Причелины русских изб украшались в два–четыре ряда. Верхний чаще всего был занят зигзаговой линией, являвшейся архаичной и устойчивой идеограммой воды — «хлябей небесных» — недосягаемых дождевых запасов. Изредка зигзаг заменялся упрощенным меандром. Ниже шел ряд городков или парных изображений женских грудей. Эти два основных ряда иногда перемежались рядами сквозных круглых отверстий, которые могли быть осмыслены как дождевые капли (см. рис. 11).

бульвару Гагарина 16

Рис. 14

Такими же кружками нередко снабжались городки полукруги нижнего ряда. В иркутской застройке изображение «воды» встречаются в верхней и нижней частях оконного обрамления, а также на подкарнизном поясе (см. рис. 12).

Рисунок 12. Жилой дом по бульвару Гагарина 16

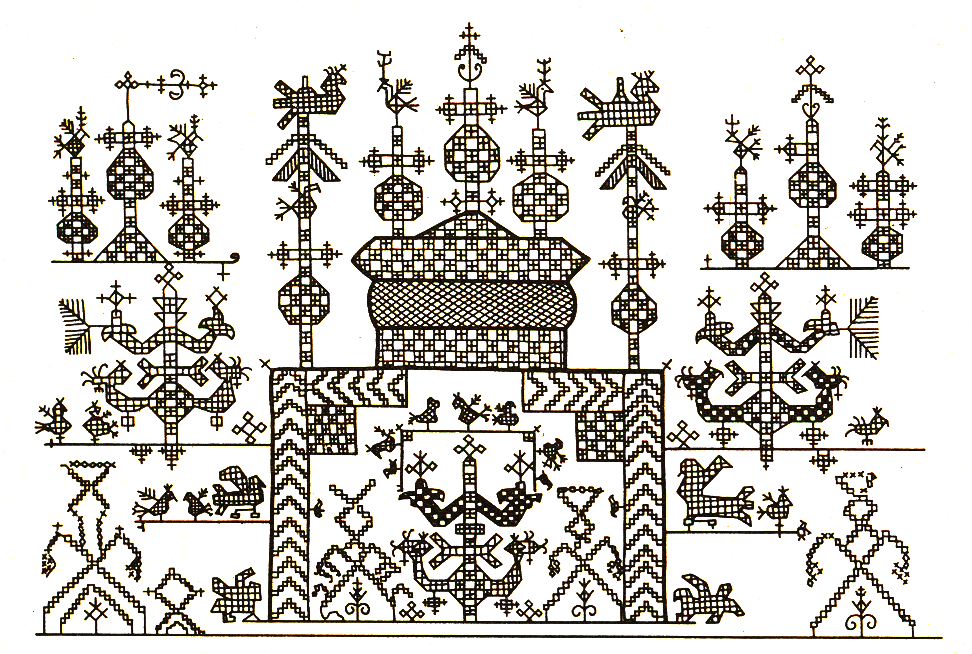


Подкарнизный пояс часто оказывается обрамлен не менее важным изображением — «рожаницы» или антропоморфным растительным символом, обозначающим плодородие, в образе рожающей женщины (см.рис. 13).

**Рисунок 13. а) Древнерусский вариант рожаницы;   
б) Иркутский вариант рожаницы 19-20в.**



Такие изображения еще часто присутствовали на рушниках женских одежд, украшениях и в вышивках русского севера 19 в. (см. рис. 14).

**Рисунок 14.**

Встречаются вышивки, на которых изображены «рожаницы» внутри церковных построек с главами и крестами. На вышивке церковная постройка дана как бы в разрезе: в середине основная клеть храма с изображением рожающей женщины. Бытовое мифологичес-кое сознание наших предков было всеохватывающим.

Смысловое значение элементов декоративного убранства гражданской деревянной архитектуры г. Иркутска (нач. 19 в.) не имеет как такового символического осмысления, в силу того что строящиеся в начале 19 века дома скорее больше подражали привычному для всех образу дома, и их декоративное обрамление дошло до нас только за счет передачи опыта предыдущим поколением.

**Список литературы:**

1. Ашихмин А.В. Деревянное зодчество Иркутска : учеб. пособие / А.В. Ашихмин. — Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2007. — 92 с., ил.
2. Горожанина С.В., Зайцева Л.М. Русский народный свадебный костюм. — М.: Изд-во «Культура и традиции», 2003. — 128 с.
3. [Корзун А.](http://irabis.irklib.ru:8080/Scripts/irbis64r_61/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=IBIS&P21DBN=ZIRK&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullw&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=3&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=0&S21STR=%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B7%D1%83%D0%BD,%20%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0) В. Сибирский диалект барокко / А. Корзун // Земля Иркутская. — 2001. — №17. — 9-12. — Прим. с. 12(5 назв)
4. Оглы Б. И. Деревянная традиционная архитектура Иркутска // Архитектура СССР. — 1981. — №8. — С. 16-19.
5. Романова Л.С. Здесь начинался Томск. Прошлое, настоящее, будущее. — Томск: Изд-во Томск. гос. архитек –строит. ун-та, 2004. — 218 с. ил.
6. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси / Б.А. Рыбаков. — М. : Наука, 1988. — 783с. ил.
7. Скворцов А.И. Русская народная пропильная резьба: — Л.: Художник РСФСР, 1984. — 234 с. ил.

# Секция 3.4.

# Теория и история искусства

# ПРОЛЕТКУЛЬТ В ЗАРУБЕЖНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ

Карпов Александр Владимирович

*доцент, кандидат культурологии, и.о. зав. кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, г. Санкт-Петербург*

*E-mail: KarpovAV@gup.ru*

В октябре 1917 года в Петрограде буквально за неделю до революционного переворота, радикально изменившего всю систему социальных и культурных координат, состоялась Первая конференция пролетарских культурно-просветительных организаций. В цветастом калейдоскопе революционной повседневности конференция не стала «героем» репортажей на страницах ведущих городских газет и осталась практически незамеченной рядовым обывателем. Между тем, конференция дала «путевку в жизнь» Пролеткульту — уникальному массовому социально-культурному и художественному движению революционной эпохи, в судьбе которого, как зеркале отразились многие социальные и культурные противоречия российской истории 1917-1932 гг.

Практическая деятельность Пролеткульта охватывала различные сферы социально — культурной и художественной практики: просветительную и образовательную (рабочие университеты, политехнические студии и курсы, научные студии и кружки, публичные лекции и т.д.); издательскую (журналы, книги, сборники, учебно-методические материалы и т.д.); культурно-досуговую (клубы, библиотеки, кинематограф); культурно-творческую (литературные, театральные, музыкальные и изостудии).

Пролеткульт включал разветвленную сеть культурно-просветительных организаций: губернских, городских, районных, фабрично-заводских, объединявших в период своего расцвета, в 1920-е годы, около четырехсот тысяч человек. Движение Пролеткульта распространилось не только в крупных, но и в провинциальных городах. Признанным лидером Пролеткульта был теоретик русского марксизма А.А. Богданов. Пролеткульт им и его единомышленниками мыслился как движение, основной задачей которого является формирование рабочей интеллигенции — творца новой культуры и общества.

Признавая неоднозначность и противоречивость истории Пролеткульта, в оценках пролеткультовских идей и деяний советские авторы оказались единодушны: культурный нигилизм, сектантство, сепаратизм, ревизионизм — самые частые характеристики. Действительно, чтобы обнаружить «ревизионизм» в деятельности Пролеткульта, не требовалось больших усилий, было достаточно того факта, что главным идеологом этой организации был давний идейный и политический оппонент В.И. Ленина А.А. Богданов. В отношении последнего в литературе легко можно было отыскать несколько «разоблачающих» ленинских цитат, «кочующих» из публикации в публикацию. Отечественная историография Пролеткульта демонстрирует некоторые особенности нашей гуманитарной науки, посвященной истории ранней советской культуры, в частности идеологическую и психологическую предвзятость. Например, о том, что Ленин критиковал Пролеткульт, широко известно, а о том, что он следовал пролеткультовским установкам, замалчивалось. Реальная или мнимая борьба Ленина с Пролеткультом, известные партийные письма и резолюции об этой организации, ставшие основой для последующих научных оценок и рассматриваемые с позиций, характеризующихся предвзятостью, обусловили восприятие Пролеткульта как классово ограниченного и вульгарно-культурного движения. Эти негативные оценки доминировали в отечественной науке 1950–1980-х годов. В период перестройки звучали призывы изучать историю Пролеткульта с ленинской точки зрения, которая якобы «дает возможность разобраться в сложных, а иногда и противоречивых явлениях» [11, c. 19-20]. В постперестроечное время Пролеткульт оценивался как идеологизированная классовая организация, радикализм которой критиковал в том числе и В.И. Ленин. Лишь с конца 1990-х годов проблематика Пролеткульта актуализируется и становится популярной в отечественной гуманитарной науке, прежде всего в диссертационных сочинениях (Л.С. Николаевой, А.В. Карпова, К.Г. Антонян, М.С. Бондаревой, Н.А. Бочаровой, Д.С. Иванцова, А.В. Ишина, М.А. Левченко, М.В. Юдина и др.).

Западным научным сообществом проблемы культурного развития пореволюционной России исследовались достаточно интенсивно. Этот период интересен для западных ученых сложностью, резкими поворотами и борьбой альтернативных тенденций в сфере искусства и культурной политики. 1920-е годы многими зарубежными специалистами признаются периодом расцвета советской художественной культуры. Научная литература, посвященная проблемам развития русского искусства и культуры 1920-х годов, весьма многочисленна. Американский историк Р. Льюис отметил разделение на рубеже 1970–1980-х годов европейской и американской науки об истории советской культуры на два течения — *традиционалистов* и *ревизионистов*.Традиционалисты рассматривают политику в области культуры как централизованную деятельность, осуществляемую исключительно «сверху». Ревизионисты же считают, что культурное строительство определялось не только и не столько политическими установками «сверху», сколько деятельностью определенных групп и социальных слоев «снизу». Именно изучение культурных процессов, происходивших в массах, более всего привлекает представителей этого направления исторической науки [22].

Самое значительное исследование о Пролеткульте в зарубежном научном сообществе — «Culture of the Future. The Proletkult Movement in the Revolutionary Russia» [23] — принадлежит американской исследовательнице Линн Мэлли, собравшей богатый фактический материал о деятельности этой организации. Ее книга получила значительный отклик в научном сообществе (См. напр.: Canadian Slavonic Papers. 1991. Vol. 33. №3–4. P. 370–372; American Historical Review. 1991. Vol. 96. N4. P. 1248–1249; Slavonic & East European Review. 1991. Vol. 69. №3. P. 533–534; Theatre Research International. 1991. Vol. 16. №3. P. 261–262; Labor History. 1994. Vol.35. №3. P. 485–486; Russian Review. 1991. Vol. 50. №3. P. 364–365; Вопросы истории. 1992. №11–12. С. 192–194; English Historical Review. 1994. Vol. 109. №430. P. 240–241.)

Мэлли исследует Пролеткульт как сложное социальное и культурное движение с весьма противоречивыми программными установками, обращая внимание на его разнородный социальный состав и различные культурные практики. Основывая свою работу на архивных материалах и публикациях местных и центральных пролеткультовских организаций, Мэлли стремится показать «сложное взаимодействие между официальными декларациями и их выполнением». Исследовательница исходит из того, что «как независимое массовое культурное движение Пролеткульт был уникальным явлением в начальный период истории советской России» [23, p. 24]. Линн Мэлли пишет, что пролеткультовцы хотели сотворить искусство, которое вдохновит общество и сломает границы между элитарной культурой и повседневной жизнью. Они стремились основать новую науку, которая объединила бы все знание в гармоничное целое и в то же время была бы доступна для населения в целом. Они надеялись создать новую пролетарскую интеллигенцию, которая не потеряет связи с рабочим классом. Однако достаточно быстро «грандиозные планы преобразовать науку, семью и повседневную жизнь были сведены к проектам с намного более скромными устремлениями» [23, p. 255]. «Сжатию» культурных задач движения частично способствовала внутренняя политика Пролеткульта: многие из участников начали терять веру в свою способность преобразовать привычные установления и институции. Вместе с тем, подчеркивает Мэлли, Пролеткульт «никогда не был лабораторией, изолированной от остальной части советского общества». Помимо внутренних, целый ряд внешних причин вынудил Пролеткульт свернуть свою культурную деятельность, в частности давление Ленина и компартии, в результате чего Пролеткульт лишился поддержки советских государственных и региональных учреждений. С проведением новой экономической политики государство выделяло все меньше средств на реализацию культурных программ, в особенности «для организации со спорными культурными и политическими целями» [23, p. 255]. Как только пролеткультовская организация была подчинена государству и партии, ее спорное требование быть на равных с профсоюзами и партией едва ли можно было принимать всерьез. Л. Мэлли обоснованно подчеркивает, что автономия Пролеткульта всегда была «хрупкой конструкцией».

В зарубежной литературе о Пролеткульте главное внимание авторов сосредоточено на нескольких ключевых проблемах: Пролеткульт и культурное наследие прошлого; создание новой пролетарской культуры; Пролеткульт и партийно-государственная власть.

В ряде зарубежных исследований [21; 23; 24; 26; 27] убедительно опровергается распространенный в науке тезис об отрицательном отношении А.А. Богданова и его единомышленников к культурному наследию прошлого. В частности, один из зарубежных авторов писал, что в соответствии «с идеями Богданова на практике речь шла об отказе от осмысления мировой культуры, от ее достижений. …Пролеткульт агитировал за развитие пролетарской культуры и полный отказ от буржуазной» [8, c. 90], якобы по мысли А.А. Богданова, «на пути создания пролетариатом собственной культуры мировое культурное наследие будет лишь помехой» [8, c. 92]. Наоборот, руководители Пролеткульта ратовали за освоение и критическое изучение русским рабочим классом богатого культурного наследия. Лишь незначительная часть пролеткультовских активистов заявляла о ненужности и вредности приобщения пролетариата к отечественному и мировому культурному наследию. Иной вопрос — как воплощались эти установки пролеткультовского руководства на местах в ходе практической культурной деятельности. Однако, как показал Р. Стайтс широкие массы, находящиеся в сфере влияния Пролеткульта, ратовали за сохранение культуры прошлого [15, p. 11-13]. К. Рид, в частности, отмечал, что Богданов в своих сочинениях постоянно подчеркивал: культура прошлого должна быть принята и изменена, но не уничтожена. В связи с этим, полагает Рид, предъявляемые Богданову обвинения в варварском отношении к культурному наследию беспочвенны. Подобные обвинения, полагает К. Рид, возникли в связи с полемикой вокруг Пролеткульта, связанных с желанием ограничить его автономию в системе партийно-государственной культурной политике. «Основываясь на неоднородности состава Пролеткульта, среди его членов несложно было найти рьяных сторонников свержения прошлого, особенно среди приверженцев футуризма, для которых это является обязательным» [26, p. 122].

Первоначальной целью Пролеткульта было, по мнению Г. Горцка, «содействие внедрению основ пролетарской культуры (в богдановском смысле) в реальную жизнь» [21]. Пролеткультовцы рассматривали свою деятельность как состоящую из двух частей: культурно-просветительной и культурно-творческой. В партийном и государственном аппарате долгое время не было единого мнения по вопросу о целях и задачах Пролеткульта. Одни считали его вспомогательным учреждением; другие полагали, что он должен заниматься исключительно образовательной деятельностью под контролем Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса); третьи признавали ненужными все пролетарские культурные организации и требовали их роспуска.

В соответствии с концепцией А.А. Богданова Пролеткульт должен быть независим от партийного и государственного аппарата. Ленин негативно относился к этому требованию. Большинство зарубежных исследователей (Л. Мэлли, З. Сохор) видят причины упадка Пролеткульта во внешнем давлении компартии и Ленина, для которых Пролеткульт, будучи автономной организацией, казался угрозой монополии на власть в стране. Ленину удалось, опираясь на фракцию большевиков в Пролеткульте, связанных партийной дисциплиной, в октябре 1920 года принять резолюцию об огосударствлении самостоятельных и добровольных культурно-просветительных организаций. По мнению З. Сохора, Пролеткульт заключал возможность политической оппозиции ленинизму, поскольку его теоретики рассматривали культурный фронт как главный плацдарм борьбы за социализм. В силу этого пролеткультовское движение воспринималось Лениным не как культурное, а как политическое [13]. Карл Аймермахер полагал, что взаимоотношения партии и Пролеткульта выстраиваются следующим образом: партия демонстрирует, что ей принадлежит последнее слово в вопросах культурной политики; партия не признает организаций, имеющих собственные цели, отличные от целей партии. «Партийное наступление на Пролеткульт в 1920–1921-х годах своевременно предотвратило раскол власти» [1, c. 18].

Западногерманская исследовательница Г. Горцка, напротив, акцентирует внимание не на взаимоотношениях Пролеткульта и власти, а на его теоретических установках и характере практической деятельности, с одной стороны, и реальных культурных проблемах пореволюционной России — с другой. По ее мнению, причина упадка Пролеткульта кроется не столько в конфликте с большевистским руководством, сколько во все возрастающем отчуждении теории и практики Пролеткульта от реальных культурных запросов трудящихся масс [21].

Ш. Фитцпатрик в своей работе, посвященной раннему периоду деятельности Наркомата просвещения, уделяет значительное внимание и Пролеткульту [18]. Она рассматривает историю основания Пролеткульта, его позицию по отношении к Наркомату просвещения и партии, анализирует споры об автономии этой организации и различные точки зрения, высказанные, в частности, на Первой конференции Пролеткульта. Исследовательница отмечает, что, хотя некоторые руководители Наркомпроса — Покровский и Крупская — «выступали на конференции, их мнения относительно культурных и просветительных задач Пролеткульта пользовались гораздо меньшей популярностью у делегатов, нежели мнения Богданова, Лебедева-Полянского и Керженцева» [18, p. 96]. Фитцпатрик описывает структуру пролеткультовского движения; анализирует ситуацию, сложившуюся в 1919 году вокруг Пролетарского университета; уделяет внимание полемике о Пролеткульте на Первом всероссийском съезде по внешкольному образованию (май 1919 г.); рассматривает события, связанные с подчинением Пролеткульта Наркомпросу на Первом всероссийском съезде Пролеткульта, прошедшем в октябре 1920 года. Это исследование — одно из первых в зарубежной науке, системно рассматривающих роль Пролеткульта в ранней советской культурной политике.

Позиция лидеров большевистской партии по отношению к Пролеткульту, как показали зарубежные исследователи, не была однозначной. Однако «независимо от спорных идеологических вопросов для практической деятельности Пролеткульта и его финансового положения решающей являлась позиция Луначарского в Наркомате просвещения» [1, c. 14]. Луначарский считал необходимым существование Пролеткульта в качестве самостоятельной организации. Вместе с тем он, отстаивая идеи пролетарской культуры, по мнению Т.Е. О'Коннора, «не впадал в догматизм» [8, c. 90]. Ленин резко критиковал взгляды Луначарского. Позиции Ленина и Луначарского в отношении Пролеткульта в определенной степени противопоставляются как «жесткая» и относительно «мягкая». Луначарский был вынужден лавировать между различными течениями и группировками в партии. «Как член правительства, он должен был отстаивать теперь политические интересы партии, но, как „впередовец”, он не мог мириться со многими переменами, происходящими в области культуры, и порой оказывал сопротивление даже тем решениям, которые принимались по линии его наркомата» [18, p 89].

Свое вúдение истории Пролеткульта в аспекте взаимоотношений с партийно-государственной властью представил в монографии «Культура и власть в революционной России» английский историк К. Рид [26]. Исследователь выявляет истоки Пролеткульта, прежде всего теорию культуры А.А. Богданова и деятельность партийных школ на Капри и в Болонье. Главная особенность мировоззрения Богданова — убежденность в необходимости культурной революции. «Для него культурная революция была важнейшим элементом, в то время как для других большевиков и марксистов она оставалась на втором плане» [26, p. 112-113]. Рид рассматривает проблему «культурное наследие и революция» и в связи с этим приводит мнение А.А. Богданова: «Богданов в своих сочинениях постоянно подчеркивает, что культура прошлого должна быть принята и изменена, но не уничтожена. В связи с этим обвинения в нигилистическом отношении к культурному наследию беспочвенны» [26, p. 121]. Рид также анализирует разнородность социальных и идеологических позиций внутри Пролеткульта. «В организации можно выделить ядро богдановцев; несколько представителей руководства, критически настроенных к Богданову; а также рядовых членов, включающих активистов, вполне способных пойти по своему пути» [26, p. 123].

Причины ленинского наступления на Пролеткульт Рид видит, во-первых, в стремлении этой организации к критическому овладению культурным наследием, а не к его отрицанию (и это весьма оригинальная исследовательская точка зрения); а во-вторых, в утверждении тезиса об автономности Пролеткульта: «Несмотря на то что в 1920-е годы нигилизм, пролетарское сектантство и в какой-то степени даже футуризм были для партии вполне распространенными явлениями, с каждым днем набиравшими все большую силу, партия вместе с тем не принимала никаких мер по борьбе с ними. Создавалось впечатление, что партия их даже поддерживает. … „богдановцы” были противниками нигилизма, но именно их и преследовали. Второй причиной для действий против Пролеткульта стало, по-видимому, заявление организации об автономии в области культуры» [26, p. 145].

Зарубежные авторы анализируют взгляды большевистских лидеров и идеологов на пролетарскую культуру, в частности Л.Д. Троцкого, Н.И. Бухарина, И.В. Сталина и др. Л.Д. Троцкий, по мнению ряда зарубежных исследователей, негативно относился к идее пролетарской культуры, полагая, что Пролеткульт должен целиком сосредоточиться на просветительных задачах. Вместе с тем он проявил себя как теоретик культурной революции, обосновав принцип, согласно которому сфера культуры должна быть свободна от партийного диктата [12].

Основным оппонентом Троцкого, а иногда и Ленина по вопросам культурной политики был Н.И. Бухарин. Ряд исследователей считает его ревностным сторонником теории Пролеткульта и идейным последователем А.А. Богданова [12, c. 39]. Так, Дж. Биггарт в своих статьях убедительно доказал, что возобновление дискуссии о пролетарской культуре в августе 1922 года было вызвано разногласиями между В.И. Лениным и Н.И. Бухариным. Однако Бухарин корректировал свои теоретические установки в соответствии с политической конъюнктурой [2, с. 14].

Позиция И.В. Сталина, несомненно, привлекает внимание ученых [4]. Ш. Фитцпатрик полагает, что у Сталина едва ли было сформировавшееся мнение, влиявшее на культурную политику 1920-х годов, а его вмешательство в дискуссии по актуальным вопросам развития культуры и образования крайне немногочисленны [18, p. 286]. Р. Уильямс считает, что Сталин некоторое время благожелательно относился к идеям Богданова, по крайней мере, в 1908–1910 годах его симпатии были на стороне Богданова, а не Ленина [12, c. 40-41].

В целом, в зарубежной науке оценка значимости деятельности Пролеткульта связана с вечной проблемой «власть и искусство». История Пролеткульта демонстрирует, какими были взаимоотношения партийно-государственной власти и знаковых художественных объединений и групп: отмечается несовместимость а) партийно-государственного управления и деятельности массового неполитического движения и б) директивного руководства с принципами самоорганизации и свободного самоуправления. Помимо этого, зарубежные исследователи выявляют и анализируют опасности, возникавшие в пролеткультовской деятельности, а именно: противоречия между программными установками и реальной практической деятельностью; догматизацию, вульгаризацию идей и их обращение в собственную противоположность.

Зарубежные искусствоведы, историки и культурологи выработали множество идей и концепций, которые нуждаются в критическом осмыслении. Несомненно, ими проведена огромная плодотворная работа по изучению художественной и культурной политики большевистского государства в 1920-х годах и роли Пролеткульта в культурной истории России. Подводя итог, можно сказать, что Пролеткульт — это социально-культурное и художественное движение, возникшее в рамках общего духовного процесса становления новой культуры, богатый источник фактов и концепций для современного исследователя, способствующий осмыслению феномена советской культуры, ее истоков и становления, расцвета и угасания, причин и следствий, обретений и утрат.

**Список литературы:**

1. Аймермахер К. Советская литературная политика между 1917 и 1932 гг. // В тисках идеологии. Антология литературно-политических документов. — М.: Книжная палата, 1992. — С. 3-61.
2. Биггарт Дж. Бухарин, культурная революция и истоки сталинизма // Отечественная история. — 1994. — №2. — С. 90-104.
3. Ванюков Д.А. Современная немарксистская историография культурной политики компартии в первое послеоктябрьское десятилетие: Автореф. дисс. … канд. ист. наук/СГУ. — Саратов, 1991. — 22 с.
4. Громов Е.С. Сталин: власть и искусство. — М.: Республика, 1998. — 495 с.
5. Козлов С.А. Критический анализ новейшей американской и английской историографии истории советской культуры (1917-1932 гг.): Автореф. дисс. … канд. ист. наук/ Ин-т истории АН. — М., 1990. — 23 с.
6. Козлов С.А. Проблемы культурной революции в СССР в новейшей немарксистской историографии // История СССР. — 1989. — №4. — С. 186-199.
7. Курилина И.М. История становления советской культуры 1917-1927 гг. (Анализ немарксистской историографии): Автореф. дисс. … канд. ист. наук./МГУ. — М.,1991. — 19 с.
8. О'Коннор Т.Э. Анатолий Луначарский и советская политика в области культуры. — М.: Прогресс, 1992. — 223 с.
9. Плаггенборг Ш. Революция и культура: Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. — СПб.: Журнал «Нева», 2000. — 416 с.
10. Прозорова, О.А.Новейшая историко-партийная литература о борьбе В.И. Ленина против идеологии пролеткульта // Проблемы историографии, источниковедения истории КПСС. — М., 1988. — С. 135-148.
11. Рябков В.М. Советская историография культурно-просветительной работы в СССР (1961-1985). — Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1991. — 196 с.
12. Савельев А.В. Проблемы развития культуры в СССР в дискуссиях 1921-1928 гг. (Обзор англо-американской литературы 1960-1980-х гг.) // РЖ Социальные и гуманитарные науки. Серия 5. История. — 1995. — №4. — С. 33-59.
13. Сохор З. Революция и культура: Полемика Богданова и Ленина. (Sochor Z. Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy. –London: Cornell University Press, 1988. 233 p.) // Русская философия: зарубеж. исслед.: реф. сб. — М.: ИНИОН, 1994. — С. 122-132.
14. Biggart J. Bukharin and the origins of the “proletarian culture” debate // Soviet studies. — 1987. — Vol. 39, №2. — P. 229-246.
15. Bolshevik culture. Experiment and Order in the Russian Revolution/ Eds. Gleason A., Kenez P., Stites R. — Bloomington: Indiana University Press, 1985. — 304 p.
16. Clark K. Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. — Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1995. — XII, 377 p.
17. Cultural Revolution in Russia, 1928-1931 / Ed. by Sh. Fitzpatrick. — Bloomington: Indiana University Press, 1984. — 309 p.
18. Fitzpatrick Sh. The Commissariat of Enlightenment. Soviet organization of education and arts under Lunacharsky, October 1917-1921. — Cambridge: Cambridge UP, 1970. — XXII, 380 p.
19. Fitzpatrick Sh. The “soft” line on culture and its enemies: Soviet cultural policy, 1922-1927 // Slavic Review. 1974. — Vol. 33, №2. — P. 267-287.
20. Fitzpatrick Sh. The Cultural front: Power and Culture in Revolutionary Russia. — Itacha and London: Cornell University Press, 1992. — XVII, 264 p.
21. Gorzka G. Alexander Bogdanov und der russische Proletkult. Theorie und Praxis einer sozialistischen Kulturrevolution. — Frankfurt-am-Main; New-York, 1980. — 246 s.
22. Lewis R. Science, Nonscience and Cultural revolution // Slavic Review. — 1986. — Vol. 45, №2. — P. 286-292.
23. Mally L. Culture of the Future. The Proletkult Movement in the Revolutionary Russia. — Berkley, LA.: University of California Press, 1990. — XXIX, 306 p.
24. Mänicke-Gyöngyösi K. „Proletarischen Wissenschaft“ und „sozialistischen Menschheitsreligion“ als Modelle proletarisher Kultur. — Berlin: Wiesbaden, 1982. — 382 s.
25. Oliver D. Theatre without Theatre: Proletkult at the Gas Factory // Canadian Slavonic Papers. — 1994. — Vol.36, №3-4. — P. 303-316.
26. Read C. Culture and Power in Revolutionary Russia. — London: Macmillan, 1990. — XII, 266 p.
27. Sherrer J. „Proletarische Kultur“: die Enstehung des Konzepts und seine Umsetzung in der organisаtion des frühen „Proletkult“// Arbeiter Kultur zwischen Alltag und Politik/ Hrsg. Fr. Boll. — Wien etc.: Europa-Verlag, 1986. — S. 101-121

# Секция 4.1.

# Русская литература

# ЭРИК БУЛАТОВ И ВЛАДИМИР СОРОКИН: КОНЦЕПТУАЛИСТСКИЙ КОНТЕКСТ РАННЕЙ ПРОЗЫ СОРОКИНА

Андреева Наталья Николаевна

*ст. преподаватель, Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, г. Санкт-Петербург*

*E-mail: garidul@gmail.com*

Механизм работы главного художественного приема ранних произведений Владимира Сорокина — «слома повествования», строится на предельной эксплицитности всех смыслообразующих элементов художественного текста — от его повествовательной структуры до образно-поэтических компонентов. В каждом из рассказов Сорокина, включенных писателем в сборник «Первый субботник», обнаруживается определенный набор конструктивных элементов и образов-знаков, наполняющих эту конструкцию. Они имеют устойчивые, стереотипические коннотации в культурном языковом сознании.

Ткань текста большинства из этих рассказов распадается на две составляющие: изобразительный план и «звуковую дорожку» — собственно речь. Накладываясь друг на друга, они образуют своеобразную двухслойную ткань. По такому принципу построен, в частности, классический соц-артовый текст «Геологов». Повествование здесь больше напоминает организованную режиссером смену кадров — движение камеры между общими и крупными планами, на фоне которого разворачивается диалог. Общие и крупные планы представляют собой фрагменты-описания, сводимые к двум изобразительным жанрам: портрету и жанру бытовой картины. Такую же двухслойную структуру имеют тексты, где повествование организовано как смена пейзажных планов («Сергей Андреевич», «Желудевая падь», «Открытие сезона», «Поездка за город»). Пейзажные планы всегда обнаруживают в себе комбинирование из набора постоянных компонентов, обращает на себя внимание настойчивая повторяемость одних и тех же образов, которые складываются в концептообразующие ряды: «свет» — «темнота», «лес» — «кустарник» — «камыши» — «трава»; «туман» — «табачный дым», «вода» — «река» — «влага»; «верх» — «низ» — «птицы», «белый» — «черный» — «серый» — «цвет». Каждая из пейзажных «картин» Сорокина написана в соответствии с требованиями законов живописной перспективы и композиции: планы, кулисы, воздушная перспектива, освещение. Между тем именно этот «конструктивный» прием Сорокина напрямую связывает его тексты начала 1980-х с соц-артом и концептуализмом, и в первую очередь, с творчеством Эрика Булатова.

Одним из первых образцов «социальной картины» Булатова является живописное полотно «Опасно» (1972–1973): квадратный формат, на переднем плане — поляна, ее пересекает ручей, берега которого поросли невысоким камышом, на среднем плане — отдыхающая на поляне семья, кулисы высокого кустарника, на заднем плане — лиственный лес, при этом пространство заполнено повторяющимися, но по-разному сгруппированными элементами; передний план не освещен, задний — в лучах солнца. На плоскости картины, подобно обрамлению, по четырем сторонам красные надписи «ОПАСНО» — со стягивающимися к перспективному центру буквами. Схематичность композиции и намеренно обедненный пластический язык картины Булатова не случайны: они не только продемонстрировали недоверие к возможностям обнаружения новых средств миметического пластического языка изобразительности, но и были следствием нового «знакового» сознания. Под влиянием семиотических исследований картина стала рассматриваться как чистая конструкция [2, с. 345-347], все составляющие элементы в структуре которой, включая пространственные отношения и даже пустое пространство картины, обнаружили самостоятельную семантику, игра с конструктивными элементами заняла место традиционной пластической выразительности и превратилась в главный прием в художественной практике концептуалистов. Сорокин в конструировании художественного пространства текста из простейших функционально и семантически значимых компонентов точно следует принципам Булатова, вычленяя в художественном тексте в качестве смыслообразующих элементов повествовательные пейзажные и портретные планы, речь персонажа, имена персонажей, а также название текста и принцип развертывания его метафорического смысла.

Главными элементами живописной композиции Булатова обязательно являются пейзаж и текст, перспективное пространство картин Булатова всегда закрыто той или иной надписью. На первый взгляд может показаться, что текст и изображение в булатовской картине находятся в конфликтных отношениях: императивный, враждебный человеку текст — не только призывными или запретительными языковыми формами, но и плакатным шрифтом — перечеркивает и закрывает собой мир природного, индивидуального, приватного. Однако это не так: художественное пространство картины Булатова гармонично. Если картина, как следует из семиотической трактовки, не есть что-то абсолютное, существующее вне времени, а, наоборот, всегда вписана в свое конкретное время — и своим идеологическим содержанием, и своим пластическим языком, то она должна быть адекватной социальному пространству, в котором она существует, должна обнаруживать ту форму и тот язык, в которых репрезентируется мир в сознании человека. Поэтому на картинах Булатова и пейзаж, и обращенный к зрителю текст — это составляющие одного знакового и идеологического порядка, прекрасно сосуществующие в своем соответствии друг другу в пространстве картины — как существуют они и в сознании советского человека.

Такой же тип взаимодействия «визуального» плана и плана речи персонажа мы обнаруживаем в текстах Сорокина. Они находятся в энтропийной динамике: деструктивные изменения в картинах «наличной» реальности, последовательно обнаруживающие себя по мере движения текста, сопровождаются деформацией и разрушением речи персонажей. В рассказе «Геологи» эта связь наиболее очевидна: «визуальный» ряд текста двигается от открывающего текст крупного плана печурки, в которой «звонко потрескивали дрова» [3, с. 519] до завершающего — в печке «слабо потрескивали и с шорохом разваливались прогоревшие поленья» [3, с. 522], одновременно частичной лексической десемантизации подвергается речь персонажей. Таким образом, движение речи к распаду сопровождается распадом «культурной» субстанции, каковой является «огонь» в системе цивилизационных ценностей. Так между направлением динамики речи и изменениями в картинах наличной реальности устанавливаются отношения соответствия и своеобразной «динамичной» гармонии.

В картине Булатова оба плана, статичные сами по себе, сосуществуют на плоскости картины в динамике мерцания фокуса зрительского восприятия между текстом переднего плана и пейзажем на среднем и дальнем планах, это мерцание передает ощущение невозможности выхода за пределы идеологизированного социального пространства. Хотя у Сорокина способ существования этих инстанций иной — энтропийная динамика, но именно их гармонизация замыкает текст на картине сознания — в этом принципиальное сходство с концепцией «социальной картины» Булатова. В такой функции картины «наличной» реальности в текстах Сорокина соотносимы с реальностью в той же мере, в какой и на полотнах Булатова: это не репрезентация мира в претензии на подражание реальности и ее символизацию — это изначально декорация, замещающая собой «наличный» мир, это знак, указывающий на функцию, и в силу этого занимающий в структуре художественного мира текстов Сорокина отличное от традиционного пейзажа место. Функция этого знака — устанавливать определенную гармонию двух обязательных компонентов текста — изобразительного и собственно речи.

Подобно булатовской картине, тексты рассказов сборника «Первый субботник» репрезентируют мир «наличной» реальности таким, каким его воспринимает современное сознание. Любая иная реальность — как бы она не мыслилась: как «жизненная» или как «запредельная», за этими текстами, кажется, не должна проглядывать, она должна оставаться вне текста, подобно тому, как не присутствует какая-либо вне-социальная реальность в картине Булатова. Однако структура представленной в текстах Сорокина художественной реальности сложнее. В рассказе «Геологи», помимо находящихся в гармонии речи и «изобразительного» плана, обнаруживается еще одна субстанция — существующая вне их, помимо их, — это «таежная вьюга» из заключительной пейзажной картины [3, с. 522]. На первый взгляд, ее следует отнести к той же «природной» субстанции, к которой относится «огонь». Однако они демонстрируют противоположные сущностные свойства: «огонь» обнаруживает в себе энтропийную тенденцию саморазрушаться, «вьюга» обладает прямо противоположным свойством — не прекращаться, не угасать. Таким образом, энтропия «наличного мира» не является его обязательным признаком в художественном пространстве Сорокина — «наличный» мир может обнаруживать в себе неэнтропийность — как незатухающую динамику. Каждое из этих сущностных состояний является признаком отнесенности образа-знака, за которым это свойство закреплено в тексте, к тому или иному «уровню реальности» и организует ее «иерархию». В рассказе «Геологи» «таежная вьюга» выступает знаком иной, по сравнению с миром речи и культуры, гармонии — вечной и неизменной в своем незатухающем движении.

Функцию этого знака можно сравнить с метафизической гармонией «закартинного» мира Булатова. Семантика картины Булатова не исчерпывается изображением и текстом: помимо композиционной двухслойности, в картине присутствует двухслойность имплицитная. Она основывается на наличии разных типов света: один — это свет экспозиционного пространства, другой свет — это свето-воздушное пространство картины, которое строит ее перспективу. Но в концепции Булатова есть еще один свет — он идет из глубины на поверхность живописного полотна. В искусстве этот свет традиционно является символическим знаком закартинного сакрализованного пространства. У Булатова он имеет «источник за пределами нашего мира», он всегда «вне того, что он освещает», он «больше нашего мира» [2, с. 347]. Этот Свет — фирменное «открытие» Э. Булатова: он является абсолютной характеристикой, которая обязательно «присутствует» на его картине и задает ее интерпретацию в контексте взаимодействия разных типов света, он часть той конструктивной основы картины, которая остается постоянной и неизменной и только уже далее наполняется изображениями окружающей «наличной» действительности. При этом изображенный «сюжет» подчиняется уже живописным законам изображения: освещенности, соотношению света и тени, рефлексов и бликов. Законы перспективного изображения, по которым строится пространство на картине, ни в коем случае не пересекаются со световой глубиной картинного пространства — это знаки разных знаковых систем. С точки зрения визуальности — т.е. того, что мы видим на такой картине, ничто не намекает нам на присутствие «глубинного» Света: он находится за скобками изображения, но всегда подразумевается. Этот Свет дает художественному миру Булатова метафизическое измерение, в результате его картина «магически соединяет два уровня бытия — конкретику социального и метафизику вечного, высвечивая <…> фальшивость первого и недостижимость второго» [4, б.п.]. В своих «социальных» композициях Булатов принципиально закрывает вход в это пространство как недоступное современному сознанию — на его программном полотне «Горизонт» (1971–1972) запретительной линией становится орденская ленточка, занимающая место линии горизонта. Однако для художника метафизическое пространство духа незримо присутствует в его жесткой конструкции.

В этом контексте смысл жеста Сорокина состоял в уравнивании в пространстве текста двух вечных для искусства полюсов: сферы «наличной» реальности — как мира здешнего, «земного», и сферы сугубо личного, сакрального для художника пространства «иного», «небесного», в переведении их из вертикально-иерархических отношений в горизонтальный, плоский мир сознания-текста. Пройдя через эту «операцию», сфера «иного» теряет свою безусловную метафизическую сущность и превращается в конвенциональный знак, функционирующий в семантическом пространстве текста. Представленная в «соц-артовых» текстах Сорокина «наличная» реальность существует, таким образом, как структурированный знаковым сознанием мир-сознание-текст: мир существует в этом сознании исключительно в знаках, из которых оно собирает наличный мир в репрезентации, структурирует его, в результате мир предстает как застывшие картины.

В стратегии и приемах текстообразования Сорокин вполне следует теории и практике концептуализма, уже сложившейся и оформившейся в творчестве старших концептуалистов к концу 1970-х. Однако осваивая и присваивая приемы концептуализма, и в первую очередь концепцию «социальной картины» Булатова, Сорокин радикально меняет их принципиальную установку: в картину социального сознания он включает и «сакральное» для старших концептуалистов измерение — метафизику закартинного пространства как пространства духа и вечной устремленности художника к абсолютной истине. Хотя в интерпретации Сорокина романтическое по своему происхождению «иномирие» старших концептуалистов замещается хайдеггеровским «здесь»-мирием [1, с. 16-17], но знаки этого другого мира всегда присутствуют в его текстах — как демонстрация неосуществимости возможности выхода к истинному бытию для его «героя» — текста-сознания, целиком погруженного в коллективные содержания.

**Список литературы:**

1. Андреева Н. Структура реальности в ранних рассказах Владимира Сорокина. — Структура реальности в современной русской литературе. Научное издание. Серия «Литературные направления и течения». Вып. 44. — СПб.: Филол. фак-т СПбГУ, 2010, 60 с. — С. 3-21.
2. Булатов Э. Поверхность — свет. — Кабаков И. 60—70-е … Записки о неофициальной жизни в Москве. — М.: Новое литературное обозрение, 2008, 365 с. — С. 333—348.
3. Сорокин В. Геологи. — Сорокин В. Собр. соч: в 3-х т. Т. 1. — М.: Ad Marginem, 2002, 765 с. — С. 519-522.
4. Холмогорова О. Соц-арт. — М.: Галарт, 1994, 160 с.

# КРЫМСКИЙ КОНТЕКСТ КОНЦЕПТА «ДОМ» В ПОЭЗИИ ЭМИГРАНТА ПЕРВОЙ ВОЛНЫ СЕРГЕЯ БЕХТЕЕВА

Афанасьева Светлана Ивановна

*соискатель научной степени к. фил. н., методист отдела гуманитарного образования Крымского республиканского внешкольного учебного заведения «Центр детского и юношеского творчества», г. Симферополь*

*E-mail:* [*lana-62@i.ua*](mailto:lana-62@i.ua)*; manfil@mail.ru*

В современных условиях кризиса духовности и многочисленных случаев эмиграции наших граждан в другие страны актуальным представляется обращение к литературному наследию русского зарубежья, к изучению которого подлинный интерес проявился лишь в последнее десятилетие XX века. Поэтическое наследие поэтов-эмигрантов первой волны представляет интерес для исследователей в связи с недостаточной изученностью некоторых аспектов творчества поэтов, важных для понимания их мироощущения, которое нашло отражение в индивидуально-авторской картине каждого из них.

Обращение к поэтическому дискурсу русского зарубежья обусловлено также необходимостью переосмысления литературного наследия того времени в коммуникативно-когнитивном аспекте и пересмотра мировоззренческих и этических ценностей эпохи.

Использование концепт-анализа, по мнению О.В. Резник, которая в своей диссертации «Типология и поэтика персонализма в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции» выделила доминантные концепты литературы русского зарубежья на материале разножанровых произведений автобиографической прозы, «позволяет выявить «глубинные» убеждения автора, рассмотреть личностную составляющую художественного текста» [5, с. 93].

Изучению специфики языковой репрезентации и отражения концептов в поэтическом дискурсе первой волны эмиграции посвящены работы как российских, так и украинских ученых, среди которых, в первую очередь, необходимо отметить диссертационные исследования С.Р. Габдуллиной «Концепт ДОМ/РОДИНА и его словесное воплощение в индивидуальном стиле М. Цветаевой и поэзии русского зарубежья первой волны (Сопоставительный аспект)», А.А. Забияко «Лирика «харбинской ноты»: культурное пространство, художественные концепты, версификационная поэтика», С.А. Тимощенко «Лексико-семантическая экспликация концепта ДОМ в русской фразеологии и художественных текстах» и др.

Именно с концептом «дом» как одним из важнейших концептов в национальной, языковой и художественной картинах мира многих народов связан ряд социокультурных вопросов, поднятых в литературе эмиграции, когда становится очевидным ощущение оторванности личности от прошлого, культурных ценностей, веры.

С учётом того, что в современной науке существует несколько определений понятия «концепт» (А.П. Бабушкин, С.Г. Воркачёв, Д.С. Лихачёв, Е.С. Кубрякова, С.Х. Ляпин, Ю.С. Степанов), нами в качестве наиболее приемлемого использовано понимание концепта как многомерного ментального образования, которое представляет собой составную часть культурной памяти любого объёма, от полинационального до индивидуально-авторского.

Разделяя мнение исследователя И.В. Постоловой, что «именно субконцепты обеспечивают вариабельность главного концепта» [4, с. 88], считаем также актуальным и интересным выявление ключевых субконцептов главного концепта «дом» и концептообразующих символов в поэзии Сергея Бехтеева.

На основе анализа словарных дефиниций в толковых и этимологических словарях В. Даля, Д. Ушакова, С. Ожегова, М. Фасмера и др. были выделены следующие релевантные значения исследуемого концепта: 1) жилище, кров, строение; 2) семья, люди, живущие в одной семье или в одном доме; 3) род, фамилия, поколение; 4) убежище; 5) удел; 6) почва.

Интерес, на наш взгляд, представляют и концептуальные признаки Дома в картине мира русского социума, которые приводит С.А. Тимощенко в диссертации «Лексико-семантическая экспликация концепта ДОМ в русской фразеологии и художественных текстах»: 1) дом — пространство, населенное людьми; 2) дом — личное пространство человека (закрытое, место внутренней свободы, сокровенное, дающее силы); 3) дом — защищенное, укромное пространство (уют); 4) дом — обжитое пространство (родной, близкий); 5) дом — существо в пространстве (живое, изменчивое); 6) дом — духовное пространство (семейный очаг, средоточие традиций)» [6, с. 5].

Цель статьи — исследовать различные способы реализации концепта «дом» в поэзии Сергея Бехтеева как одного из ярких представителей поэтов первой волны эмиграции. Несомненный интерес с этой точки зрения представляет и крымский контекст в художественной картине мира поэта-эмигранта, поэтическое наследие которого не было ранее предметом научного изучения в когнитивном аспекте.

Как отмечает воронежский писатель В.К. Невярович, «серьезное изучение творчества и биографии Сергея Бехтеева в России только начинается. Немалый вклад в это делают ныне такие авторы, как С.Н. Азбелев, Г.С. Счастная, А.В. Дьякова, К.Б. Грамматчиков, А.Б. Арсеньев из Сербии и ряд других» [3, с, 1].

Без сомнения, определяющее значение в формировании концепта «дом» в поэзии С. Бехтеева имеют биографические истоки: принадлежность к очень древнему и известному роду, старинная дворянская семья, которая заложила основы его глубокого православного взгляда на мир и верность монархическим идеям, воспитание и учёба в Императорском Александровском лицее, служба в императорском кавалергардском полку, участие в Первой мировой войне, в Кубанском степном или Корниловском походе, названном впоследствии «Ледяным» в рядах Добровольческой армии, эвакуация из Крыма, жизнь на чужбине, с 1920 по 1929 годы — в королевстве С. Х. С., с 1929 года и до самой смерти — в Ницце, где до 1946 г. С. Бехтеев состоит ктитором храма во имя Державной Иконы Божией Матери.

Остановимся подробнее на способах реализации концепта «дом» и связанных с ним чертах поэтики в художественных текстах поэта-эмигранта.

Нами были рассмотрены поэтические тексты, написанные в марте-декабре 1920 года и имеющие четкие крымские пространственные маркеры (Керчь, Феодосия, Севастополь, станция Джанкой, Ялта). Это стихотворения «Отступленье», «У моря», «Русская Голгофа», «Мертвые сраму не имут», «Набат», «Святая Русь», «Красное знамя», «Поцелуй Иуды», «Цареубийцы», «Жизнь за Царя», «Дни покаянья», «Наши дети», «Они пройдут…», «К свободной стихии», «Война», «Прости!» [1, с. 196-202].Основной критерий отбора — крымский контекст в индивидуально-авторской картине мира Сергея Бехтеева

В стихотворении «Отступленье», написанном 9 марта 1920 года в Тамбиевском ауле, концепт «дом» реализуется в значениях «походный дом», временное «убежище»: / Мы шли в поход; нас провожали / Пустые, голые поля; / Тонули в дымке сизой дали, / И горько плакала земля. У лирического героя нет ощущения тепла и уюта родительского дома, защищённого, укромного места. Его дом — это походный лагерь, военный обоз: / Мы шли в поход; скрипя, обозы / Змеились тихо с горных круч, / И сквозь серебряные слёзы / Нам улыбался бледный луч. Конечный пункт похода — «…поля седой Тавриды», где героя и его товарищей по оружию ожидают не теплота и уют семейного очага, а кровопролитные бои и новые испытания: / Мы шли в поход, снося обиды / И злобу внутренней судьбы /…Для новой муки и борьбы. Звучит мотив жертвенности, усиленный одинаковыми звуковыми, ритмическими конструкциями (анафора) в начале каждого катрена поэтического текста. Эпитет «седая» напоминает читателю о древней истории Тавриды, уходящей в глубь веков, помнящей нашествия аланов, гуннов, готов, монголо-татар, турок.

Одушевленная природа сочувствует последним защитникам Белого движения: «горько плакала земля», «сквозь серебряные слезы» «улыбался бледный луч» — аллюзивная отсылка к «Слову о полку Игореве». Как отмечает исследователь С.Р. Габдуллина, «литература русского зарубежья опирается на широкий круг литературных текстов. Так укрепляется связь литературы зарубежья с русской и мировой культурой» [2, с. 6].

Стихотворение «У моря», датированное июлем 1920 года, переносит нас уже в Тавриду, в Севастополь. Центральный образ этого лирического произведения — образ моря — дается С. Бехтеевым в пушкинском дискурсе как символ свободы, необузданной стихии. Концепт «дом» реализуется в значении «место внутренней свободы, дающее силы»: / Я опять стою у моря, / Чуждый гнева, чуждый горя, / Чуждый рабских дум… Вечный шум моря «ласкает», «зовет», «увлекает» поэта-воина. Но, в то же время, если Пушкину шум моря напоминает о мирской суете, о тщетности суетных желаний, о стремлении к духовному совершенству, то лирический герой Бехтеева в шуме волн и седого прибоя слышит призыв к продолжению борьбы: / И в их плеске слышу снова / Дорогое сердцу слово — / Бой, смертельный бой! Субконцепт «Крым» в поэтическом тексте репрезентуется имплицитно.

С реализацией концепта «дом» в значении «место внутренней свободы, дающее силы» мы встречаемся и в стихотворении С. Бехтеева «К свободной стихии», написанном уже в эмиграции на пароходе «Австрия» в декабре 1920 г. Для поэта-изгнанника таким местом становится море как символ свободной стихии, которую никто не может обуздать: / Синее море! Свободное море! / Чуждо тебе и страдание, и горе; / Чужды и голод, и холод, и зной, / Низкия страсти юдоли земной.

Продолжая традиции русской поэзии, которая неизменно ставила рядом с человеком всё многообразие природы и открывала ему глаза на «трепет жизни», на мудрую целесообразность, величие и гармонию, красоту родной земли, стихотворение содержит аллюзии на поэтические шедевры А. Пушкина «К морю» и В. Жуковского «Море». В отличие от лирических текстов классиков русской литературы, стихотворение С. Бехтеева содержит отголоски недавней исторической драмы, которую пережила Россия. Поэт обращается к морю с призывом смыть, унести «нашу плесень земную, / В безднах вражду поглоти вековую». Репрезентанты оппозиции «дом-анти-дом» — «бичи», «темницы», «оковы».

В стихотворении «Русская Голгофа» концепт «дом» реализуется в следующих значениях: 1) пространство, населённое людьми (русские люди, народ); 2) люди, живущие одной семьёй (отец, сын, брат); 3) Божий дом (Церковь, Божий престол, Христова страна); 4) обжитое пространство (страна, царство).

Пространство, которое поэт считает своим домом, — это вся Россия, охваченная пламенем братоубийственной гражданской войны. Эксплицитно актуализируется оппозиция «дом-анти-дом» (Ю. Лотман). Признаки «анти-дома»: разрушенные церкви, пытки, стоны, неистовые выкрики: «К стенке!», груда гробов. На русской земле хозяйничают иностранные наемники: / Китаец спасает коммуну, / Пируют в Кремле латыши.

Пафос стихотворения трагический. Обжитое пространство с многовековыми традициями (Россия, страна, царство) перестало существовать: / Крамолой всё царство объято, / Нет буйствам и распрям конца; / И режутся русские люди, / И бьются два стана врагов. Стихотворение построено на контрасте, противопоставлении образов (антитеза): «тьма» — «свет», Мессия — Антихрист, дьявол, сатана — Церковь. Использование в поэтических текстах библеизмов — характерная особенность поэтики С. Бехтеева как православного поэта, подвижника, воина.

Концептообразующие символы — поверженный «Божий престол», горящая в огне культура, пригвожденная с хулою к кресту «несчастная Родина-мать».

Символическое значение приобретают эпитеты и метафоры: «роковая печать», «тьма» пересилила «свет», «трепещут от стонов застенки», «гремит сатана батогами», «за пыткою пытка спешит». Символично и название стихотворения — «Русская Голгофа» — место тяжких мучений, испытаний.

Люди, живущие ранее одной дружной семьёй, сошлись в смертельной схватке: / Брат поднял десницу на брата, / Сын поднял свой меч на отца; / От слез надрываются груди / У сирот-малюток и вдов. Как отмечает крымский исследователь В.В. Лавров, тема страданий матерей и детей — одна из ведущих тем поэзии С. Бехтеева: «…ни одному из поэтов русского зарубежья не удалось найти слова, которые бы с такой силой выразили всю трагическую глубину душевной скорби русских женщин и детей в эпоху великих потрясений» [1, с. 196]. Эта же тема звучит и в стихотворении «Наши дети», написанном 19 октября 1920 года в г. Керчи.

Крымский контекст в тексте реализуется имплицитно, нет чётких указаний на крымские реалии, кроме места и времени написания стихотворения — Белый Крым (пароход «Румянцев»), 6 сентября 1920 года. Поэт не выделяет крымский локус в пространстве, бывшем когда-то великой империей, родным и обжитым домом, а ныне объятом «крамолой». Для него дом, семейный очаг, Родина — это Россия. А Белый Крым — это последний оплот государственности, духовности, традиций «Христовой страны».

В поэтических текстах «Поцелуй Иуды», «Они пройдут», «Цареубийцы», «Дни покаяния» концепт «дом» реализуется в значениях «родной очаг», «избы», «хоромы старинные», «Божий Храм». Но эти релевантные значения исследуемого концепта отступают на второй план. Доминирующей становится оппозиция «дом-анти-дом», которая актуализируется через оценочные, экспрессивные значения. Если дом — это защищенное, укромное пространство (уют), закрытое место, семейный очаг, то анти-дом — это страна, дом, уничтоженные пламенем гражданской войны. Репрезентанты анти-дома: кошмары, слезы, муки, лишения и разлуки. Это осиротевшие дети — «пасынки злобной судьбы», лишенные домашнего уюта и тепла. Это глумление над верой, разрушенные Храмы, растоптанные «царственные стяги и Крест Андреевских знамен». Характеризуя анти-дом, поэт употребляет негативно окрашенную лексику, позволяющую ему максимально эксплицитно отразить окружающую действительность. Концепты «дом» и «Родина» тесно переплетены. Концептообразующие символы — «богохульная», «многогрешная» Русь — «мать прокаженных детей», которую поэт характеризует с помощью эмотивно-оценочных эпитетов «многострадальная», «скорбная», «обагренная в кровях», «посрамленная» и др.; Царь-Страдалец Николай и Его замученная семья, улетевший Орел Двуглавый. Но тем не менее поэт твердо верит в возрождение России, возврат к былому величию и утраченным идеалам, вере отцов, родному очагу: / Поймут обман очнувшиеся хамы / И, вновь ютясь к родимым очагам, / Воздвигнут вновь разрушенные храмы / И вновь поклонятся поруганным богам…

Субконцепт «война» в этих поэтических текстах реализуется имплицитно, но становится доминантным в одноименном стихотворении, написанном в г. Мелитополе: / Опять война кровавыми пятами / По сирым пажитям безудержно идет, / Даря бойцов могильными крестами / И указуя каждому черед. Репрезентаны субконцепта «война» — проклятья, угрозы, предсмертный стон, льющаяся кровь. «И скорбный лик с печальными очами / Забытого, далекого Христа» над пространством, которое было некогда могучей державой, домом, а ныне ставшее местом борьбы «мечей с мечами». Художественная картина, созданная Сергеем Бехтеевым, неумолима и беспощадна, как и сама жизнь.

Оппозиция «дом-анти-дом» реализуется и в стихотворении «Изгнанники», написанном в Черном море на пароходе «Самара» в ноябре 1920 года. Репрезентанты анти-дома: тоска, горе, скорбь прощания с родной землей: / Исполнив честно долг заветный, / Плывем мы грустно в край чужой. Концептообразующий символ — трехцветный флаг на мачте кораблей как «последний знак земли родной», «эмблема гордая державы, погибшей в омуте войны». Субконцепт «Крым» реализуется в образе моря, навсегда разделяющем изгнанников с домом, «царственной страной»: / На сердце скорбь, на сердце горе, / А вкруг, куда не кинешь взор, / Одно бушующее море / И необъемлемый простор. Трагизм осознания лирическим героем потери родины навсегда усугубляет фоновая атмосфера горечи поражения, душевного волнения, печали.

В стихотворении Сергея Бехтеева «Прости!», датированном ноябрем 1920 года, крымский локус чётко маркирован: Босфор *(пролив между Европой и Малой Азией, соединяющий Чёрное море с Мраморным),* Керчь *(город в восточной части Крыма на берегу Керченского пролива, один из древнейших городов мира, расположенный на месте древнегреческого Пантикапея, основанного выходцами из Милета в конце VII века до н. э.),* Митридат *(гора, получившая свое название в честь царя Боспора, Митридата Евпатора VI, жившего в I веке до н.э. На вершине горы находился акрополь боспорской знати Пантикапея. Стояли великолепные дворцы знати, величественные храмы в честь греческих богов).* Для последних защитников Белой идеи это «последний клок земли родной», к которому приближается «красный смерч» (т.е. большевистский). Попутно отметим, что красный цвет, «кровавый» эксплицитно передает нашествие чужеродного, неестественного, деструктивного: «кровавый тиран Бафомет», «кровавая звезда», «битвы кровавые», «кровавое зарево», «галки красные», «красный праздник упырей», «дни кровавые», «кровавое знамя», «кровавый обман», «кровавая красная ткань». Этот цвет является доминирующим в стихотворениях «Русская Голгофа», «Мертвые сраму не имут», «Набат», «Святая Русь», «Красное знамя» и др., актуализирующих оппозицию «дом-анти-дом», и ассоциируются у поэта с глубоким негативом: крамолой, буйством, распрями, коварством, злом, смертью. Имеет место аллюзиивная отсылка к Библии, где красный цвет символизирует грех. Белый цвет, напротив, олицетворяет в поэзии С. Бехтеева чистоту, святость.

Творческий и душевный отклик художника на историческую трагедию сопряжен с горечью и обидой за пережитое, но свой офицерский долг служить гибнущей Отчизне поэт-воин исполняет до конца, разделив все тяготы и скорби с Белым воинством: / Окончив долгий, тщетный бой, / И с тихой скорбью оставляем / Последний клок земли родной. Отплывая на пароходе из Керчи в Турцию с множеством русских изгнанников, с горькой тоской и покаянием поэт навсегда прощается с отчим домом, Россией: / В глазах раскинулся широко / Простор безбрежного пути, / И шепчем мы с тоской глубокой: / «Отчизна милая, — прости!».

Таким образом, мы можем сделать выводы, что концепт «дом» в художественной картине мира поэта русского зарубежья первой волны эмиграции Сергея Бехтеева — это сложное ментальное образование, включающее субконцепты «Крым», «война» и концептообразующие символы. Концепт «дом» реализуется в значениях «пространство, населённое людьми», «обжитое пространство», «люди, живущие одной семьёй», «место внутренней свободы, дающее силы», «Божий дом». Пространство, которое поэт считает своим домом, — это вся Россия, охваченная пламенем братоубийственной гражданской войны. Концепты «дом» и «Родина» в поэзии С. Бехтеева тесно переплетены. Крым для поэта — это временное жилище, походный дом, убежище. Субконцепт несёт важный духовный смысл: это последний рубеж, последняя грань между прошлым и неопределённым будущим, эксплицитно актуализирует оппозицию «дом-анти-дом». В художественной картине мира Сергея Бехтеева крымские реалии представлены как нейтральной, так и эмотивной лексикой, гидронимами (море, Босфор), оронимами (Митридат), урбанонимами (Керчь).

Перспективу дальнейшего исследования видим в детальном изучении и описании способов реализации концепта «дом», крымского контекста в индивидуально-авторских картинах мира поэтов первой волны русской эмиграции (И. Савина, Ю. Терапиано, В. Смоленского, Б. Поплавского и др.), в чью жизнь и творчество Крым вошёл в самый переломный и трагический период в истории России.

**Список литературы:**

1. Бехтеев С.С. Из крымского цикла (Вступительная статья, подготовка текста и комментарии В.В. Лаврова) // Крымский архив: историко-краеведческий и литературно-философский журнал. — Симферополь. — 1999. — №4. — С. 195-202
2. Габдуллина С.Р. Концепт ДОМ/РОДИНА и его словесное воплощение в индивидуальном стиле М. Цветаевой и поэзии русского зарубежья первой волны (Сопоставительный аспект): автореф. дис. …канд. филол. наук. — Москва, 2004 — [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.dissercat.com/content/kontsept-domrodina-i-ego-slovesnoe-voploshchenie-v-individualnom-stile-m-tsvetaevoi-i-poezii
3. Невярович В.К. Таинственный венец. Из книги «По следам Бехтеева» // Православное информационное агентство «Русская линия» [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://rusk.ru/st.php?idar=110574>
4. Постолова И.В. Концепт «война» в ключе традиционализма позднего Белля (на материале произведения «Потерянная честь Катарины Блум») — Харьков: Национальный университет им. В.Н. Каразина, 2010. — [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\_books/visn\_10\_901.pdf
5. Резник О.В. Типология и поэтика персонализма в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: дис. …д-ра филол. наук. — Симферополь, 2010. — 430 с.
6. Тимощенко С.А. Лексико-семантическая экспликация концепта ДОМ в русской фразеологии и художественных текстах: автореф. дис. …канд. филол. наук. — Краснодар, 2007 — [электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.dissercat.com/content/leksiko-semanticheskaya-eksplikatsiya-kontsepta-dom-v-russkoi-frazeologii-i-khudozhestvennyk

# БИБЛЕЙСКАЯ ЦИТАТА В ТВОРЧЕСТВЕ М. УСПЕНСКОГО

Магаева Евгения Николаевна

*аспирант кафедры Журналистика и Русская литература ХХ-ХХI вв. Тверского государственного университета, г. Печора*

*E-mail:* [*evgeniya\_kanyshk@mail.ru*](mailto:evgeniya_kanyshk@mail.ru)

«Догматические» тексты (они же «ключевые», «канонические») — та реальность, с которой приходится иметь дело в данном случае. В литературоведении отбор такого рода текстов производится с опорой на интуицию исследователя. Лингвисты предлагают более жесткие критерии, соотнося цитаты с генерализированными высказываниями, аккумулирующими в виде формул, правил, сентенций, суммы знаний о мире.

Критерием определения «догматических» текстов некоторые исследователи ставят частотность их цитирования.

Библейские цитаты, цель которых — выражение общечеловеческих истин, предписание норм поведения, характеризуется через авторитетную функцию. М.М. Бахтин в работе «Слово в романе» рассматривает в качестве «догматического» текста Библию. Библейская цитата у Бахтина не «двуголосое слово» и (в этом смысле) «мертвая цитата». Это качество библейской цитаты получает следующее обоснование. Контекст способен «исказить» «точно процитированные слова». Как результат происходят «смысловые и акцентные изменения в цитате» [1, с. 153]. Цитата, таким образом, вступает в «химическое соединение в смысловом и экспрессивном плане» с контекстом, а в результате меняется и цитата, и принявший ее текст. Автосемантизм свойственен только «авторитарному» слову: решающим признаком «авторитарного слова» является неизменяемость его семантики в ситуации нового контекста: «В него гораздо труднее вносить смысловые изменения с помощью обрамляющего его контекста, его смысловая структура неподвижна и мертва, ибо совершенна и однозначна, смысл его довлеет букве, окостеневает» [1, с. 155].

Библейская цитата в литературе ХХI века утрачивает авторитетную функцию, а вместе с тем обретает свойство «двуголосности», способность изменять свое значение в новом окружении.

Библия у М. Успенского цитируется свободно и подчас не для того, чтобы что-то доказать, а по-постмодернистски, в иронической функции.

Еще ранние произведения автора отличались одной очень характерной чертой — соединение в себе двух начал — фантастического и реалистического. Почти в каждом рассказе мы находим намек на нечистую силу. Демонологические образы фольклора нашли свое отражение и в христианских представлениях о бесах и дьяволе, которые, в свою очередь, также повлияли на народные представления о нечистой силе. Впоследствии все демонологические образы нашли свое воплощение в искусстве. Наиболее широко они отражены в художественной литературе. Нечистая сила в литературном произведении приобретала какие-то новые черты, утратила некоторые старые, интерпретировалась в зависимости от мировоззрения и задач автора.

В рассказах М. Успенского нечистая сила также выражает идеи и умонастроения автора. Ее роль в произведениях — еще больше подчеркивать недостатки геров:

«... супруги в конце концов обратились к очень старому, но проверенному способу — решили заложить свои души... Звездюки потребовали, чтобы им доставалось впредь все без очереди и по божеской, то есть государственной цене» [4].

«А тут еще рука вернулась на прежнее место, и все узнали, что Колобихин обманщик, и была еще целая куча неприятностей — и Колобихину, и министру, и многим другим, чего, собственно, и добивался кое-кто, затеяв всю эту историю» [7] .

А поскольку действие рассказов происходит в советское время, в эпоху атеизма, то ситуация становится комической.

В трилогии «Там, где нас нет», «Время Оно», «Кого за смертью посылать» библейская цитата используется не только для того, чтобы подчеркнуть недостатки героев, но также образуется бесконечный диалог автора с современниками, а главное — предшественниками.

Всем известный библейский эпизод о построении вавилонской башни нашел отражение в произведении М. Успенского. Башня строилась потомками Хама, чтобы прославиться и не быть в подчинении у потомков Сима и Иафета. Но эта гордая затея людей была неугодна Богу, и Господь смешал язык строителей так, что они начали говорить на разных языках и перестали понимать друг друга. Тогда люди были вынуждены бросить начатую постройку и разойтись по земле в разные стороны. Таким образом, башня была не достроена вследствие того, что эта затея была не угодна Богу. У М. Успенского построение вавилонской башни также не заканчивается, но причина в другом: волхв Беломор собирает главного героя Жихаря во Время Оно и говорит ему:

«… Поэтому отправишься ты в халдейскую страну Вавилон, к халдейскому царю Вавиле, который строит вышку до самого неба… надо ее порушить» [3, с. 158].

Создается комический эффект за счет того, что царь получает свое имя от названия города — Вавилон, а также устанавливается контакт между текстами. Эта реминисценция отсылает к источнику, который, по мнению автора, читателями будет опознан. Таким образом, создается приращение эстетического потенциала текста за счет расширения и даже разрастания его до бесконечности. Это усиливается тем, что и в Библии, и в произведении М. Успенского башню строят по одной причине — из-за гордости. По Библии, возвести башню надоумил сатана, в трилогии М. Успенского — Мироед. Этот герой у писателя является олицетворением зла, значит, он отождествляется с сатаной.

Прием интертекстуальности автор использует, чтобы привлечь внимание читателя, заинтересовать его, а опознание интертекстуальных ссылок предстает как увлекательная игра.

В Библии в книге «Бытие» (35: 25-35) Господь является Иакову в Лузе по возвращении его из Месопотамии, «и благословил его, и сказал ему Бог: имя твое Иаков; отныне ты не будешь называться Иаковом, но будет имя тебе: Израиль. И нарек ему имя: Израиль» [2].

В трилогии М. Успенского этот сюжет обретает новое звучание:

«— Не отпущу, покуда не благословишь! — вот что толковал незнакомец всю ноченьку.

— Будь ты неладен, блин поминальный! — воскликнул Жихарь. — Так бы сразу и сказал — благослови! Благословляю!

…Тот разжал смертельные объятия, откатился в сторону и встал на колени.

— И весь мой дом благослови, господин!

— Благословляю, — согласился Жихарь. — Жалко что ли?

— Наречешь ли меня не Иаковом, но Израилем?

— Сколько угодно, — сказал Жихарь…

— Буду ли побеждать человеков? — не унимался борец.

— Будешь, вздохнул Жихарь…» [3, с. 251].

Таким образом, используя пародию, автор меняет смысл библейского текста. Жихарь предстает в образе Бога, а Иаков — хитрецом евреем, ищущим везде только выгоду. Следующий эпизод еще более усиливает это впечатление:

Библия книга «Бытие» (28: 32-28):

«И увидел (Иаков) во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака… Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему… и благословятся в тебе и в семени твоем все племена земные…» [2].

У М. Успенского:

«Во сне ему (Жихарю) привиделась лестница от земли до неба, и не какая-нибудь там приставная, нет — основательные каменные ступени. По лестнице, вздыхая и вытирая мокрый лоб, поднимался Иаков. А сам Жихарь стоял наверху и обещал гостеприимному хозяину с три короба — и того, и сего, и пятого, и десятого. Обещал силу, могущество, долголетие, удачу… Во сне, известное дело, язык без костей… Иаков же всему верил и кланялся болтуну на каждой ступени» [3, с. 254-255].

Всеобъемлющая авторская ирония ни на миг не оставляет героев, подчеркивая подчас, казалось бы, незначительные эпизоды. А устная, обиходно-разговорная речь не только формирует образы, но и усиливает эффект воздействия на читателя комической ситуации.

М. Успенский также пародирует историю Иакова:

… И нанялся к отцу Рахили, И служил Иаков за Рахиль 7 лет.

хитрющему своему дядюш- И сказал Иаков Лавану: дай жену

ке Лавану в работники, и мою… Вечером же взял (Лаван)

волохал, как на каторге фа- дочь свою Лию и ввел к нему…

раоновой, 7 годочков, после Лаван сказал: … окончи неделю

чего ему привели страшно- этой, потом дадим тебе и ту за

ватую Лию и не велели жа- службу, которую ты будешь

ловаться… Следующие 7 служить у меня еще 7 лет дру-

лет бедолага Иаков отраба- гих. Иаков так и сделал… И

тывал уже непосредственно (Лаван) дал Рахиль, дочь свою,

за Рахиль, но подлецу-дя- ему в жену… И служил у него

дюшке показалось мало и еще 7 лет других. … И как Ла-

работника терять не хоте- ван пошел стричь скот свой,

лось. К четырнадцати го- то Рахиль похитила идолов,

дам трудов праведных которые были у отца ее. Иаков

прибавилось еще 6 — уже же похитил сердце у Лавана

за приданое. Потом могу- Арамеянина, потому что не

чее терпение Иакова ис- известил его, что удаляется.

сякло, и он бежал с женами, И ушел со всем, что у него

с добром и домашними богами… [3, с. 257]. было… [2, с. 31].

В отличие от романа, по книге «Бытия», Лаван догоняет Иакова, благословляет и возвращается домой.

Комический эффект достигается путем использования таких определений, как: «страшноватую Лию», «хитрющему дядюшке», «могучее терпение», «подлец-дядюшка». А так же «волохал, как на каторге фараоновой», «не велели жаловаться».

Естественно, каждый автор стремится описать созданный им иной мир, особенно актуальной становится проблема пространственного обозначения этой сотворенной реальности. Как правило, очерченность границы между мирами зависит от духовно-нравственных ориентиров создателя. И часто грань между Добром и Злом в современной литературе бывает размыта. Так происходит и у М. Успенского. Наиболее очевидно это в романе «Райская машина», поскольку библейская цитата обнаруживают себя на всех уровнях.

Одним из важнейших компонентов текста является его заглавие, в данном случае название — «Райская машина». При этом само словосочетание «райская машина» в тексте больше не используется. В финале же романа — в конце последней главы, то есть в его сильной позиции — появляется обобщающая метафора, коррелирующая с заглавием:

«Толпа двигалась медленно, и Роман Ильич то и дело различал в ней знакомые лица и фигуры. Даже майор Кыров был здесь, и Дима Сказка был здесь, и где-то впереди маячила стриженая круглая башка Панина, только к нему было не протолкаться.

Наверное, где-то была и Таня со своими маленькими изуродованными певцами…

— Видишь? — Мерлин схватил лайбона за руку.

— Чего тебе видишь?

— Город!

— Какой тебе город?

— А такой! Он расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и широта… Стена его построена из ясписа, а сам город чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями… И двенадцать ворот как двенадцать жемчужин. Видишь, в главных воротах стоит ключарь Петр и приветствует нас?

— Сам ты Петр! — ответил Киджана. — У изгороди стоит слоненок Такунда и машет хоботом!» [6, с. 316-317].

Таким образом, текст характеризуется кольцевой композицией и заглавие «Райская машина» распространяется на все изображаемое.

Эпиграфы в романе М. Успенского — это цитаты, причем не только писателей, поэтов и философов, но и цитаты из Талмуда, энциклопедий:

«И в области райской я буду печально

О прежнем погибшем блаженстве мечтать» (Василий Жуковский) [6, с. 109].

«Рай: нет такого слова, которое было бы столь удалено от своего этимологического значения» (Вольтер) [6, с. 126].

«Сад Эдемский в шестьдесят раз больше Египта; он расположен в седьмой сфере небосвода, открывается двумя алмазными вратами и заключает в себе шестьсот тысяч ангелов с лучезарными ликами» (Талмуд) [6, с. 168].

Эпиграфы в романе соотносятся с последующей главой и помогают раскрыть ее смысл.

В романе можно также выделить ключевые слова. К этим словам можно отнести: **черти** или **психи** (так прозвали солдат из «UN Charity Forces»), **черт** (а также синонимы: дьявол, сатана и производные демоноговейный) **чвель** (пластинка с поперечными и продольными линиями, концентрическими кругами и примитивными фигурками людей и животных, которая является в романе генетическим свидетельством), **Химэй** (рай), **Царство Небесное** (и синонимы Град Небесный, Верхний мир), **ад** (синонимы: преисподня, Нижний мир).

Ключевые слова концентрируют внимание читателя на его сквозных образах и знаках, важных для понимания романа «Райская машина».

Через весь роман проходит ощущение смешения, информационного хаоса, подрыва устоев. М. Успенский заставляет читателя задуматься над вопросами: а что потом? Что будет за этим? Что будет с народами, у которых из-под ног выбили почву? Неужели спасутся только те, кто уйдет в изоляцию, в тайгу, обратно в каменный век, как это сделал эвенкский художник, а ныне шаман и вождь Толя Чарчикан? Но однозначного ответа автор не дает. Финал романа можно понимать по-разному. Конечно, хочется увидеть табличку «Выход — здесь», но открытый финал в лучших традициях русской литературы понадобился автору для того, чтобы напомнить читателю: выход там, где ты решишься выйти.

Но, тем не менее, силы Света и силы Тьмы в данном произведении не противостоят друг другу. Так, отшельник Илларион и падший ангел Денница вполне мирно общаются и даже едут в одной машине:

«Денница полез в кабину, схватив меня за рукав.

— Сядь между нами, — шепнул он. — Только отодвинь этого… от меня подальше. Мутит меня… Даже в детстве мимо церкви спокойно пройти не мог — припадки били…

— Ага! — торжествующе вскричал чуткий анахорет . — Да ведь ты, змий тонконогий, и должен при мне дискомфорт ощущать! Тосковать и томиться! Правильно тебя корежит! А вот возьму и оседлаю, как некоторый Афонский монах…

С этими словами отшельник уселся в кабину и захлопнул дверцу.

Речной есаул адских кровей не посмел закурить а присутствии праведника и вывел «Герцогиню» на шоссе» [6, с. 64].

Но праведник оказывается никаким не праведником:

« — Тут мы, пожалуй, и сойдем, — сказал молчальник. — Конец, Роман Ильич, моему обету…

— А от чего же вы спасались, батюшка?

— Да никакой я не батюшка, — сказал молодой старец. — И спасался я в скиту, понятное дело, от армии. А теперь, — он посмотрел на часы, — все. Двадцать восемь как одна копеечка» [6, с. 66].

Эта цитата подтверждает концепцию нового мышления, основным принципом которого становится утверждение, что нет ничего раз и навсегда установленного, безусловного и святого.

Как и в трилогии «Там, где нас нет», «Время Оно», «Кого за смертью посылать», в «Райской машине» М. Успенский использует библейские образы, чтобы привлечь внимание читателя. В ироническом освещении предстает образ монаха-молчальника:

«— Это же Илларион… — с ужасом и восхищением прошептал капитан. — Алала, ваше преподобие!

Я хотел что-то спросить, но вспомнил, что Илларион — известный молчальник…

— Братец мой солнышко! — воскликнул молчальник. — Поведай малым сим, что скороспешно я их обрящел, в урочный час поспел спасения ради. Был Иллариону глас во благовремении, были и знамения великие, и разверзлись очеса его, и узрел он, что… Короче, намекни пацанам, что с них пузырь хорошего вискаря…» [6, с. 54].

Таким образом, можно сделать вывод, что в творчестве М. Успенского библейская цитата утрачивает авторитетную функцию и служит лишь формальным приемом для утверждения собственной концепции мира — иллюзорного и парадоксального.

**Список литературы:**

1. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
2. Библия. М.: Издание Московской патриархии, 1990.
3. Успенский М. Время Оно. М.: Эксмо, 2006.
4. Успенский М. Дефицит второго сорта //http://lib.ru/USPENSKIJM/rasskazy.txt.
5. Успенский М. Кого за смертью посылать. М.: Эксмо, 2006.
6. Успенский М. Райская машина. М.: Эксмо, 2009.
7. Успенский М. Рука в министерстве //http://lib.ru/USPENSKIJM/rasskazy.txt.
8. Успенский М. Там, где нас нет. М.: Эксмо, 2007.

# ГЕНЕЗИС ЖАНРА ПРОЗАИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М.М.ПРИШВИНА

Ольховская Юлия Ивановна

*к. фил. н., доцент Кф НГПУ, г. Куйбышев*

*Е-mail:* [*olky-yuliya@yndex.ru*](mailto:olky-yuliya@yndex.ru)

В работах Т.М. Трефиловой [22], Т.Я. Гринфельд-Зингурс [2; 3; 4; 5; 6; 7], У. Шольц [23] и других исследователей предпринимались попытки выявить специфику жанровой формы пришвинской прозаической миниатюры, понять ее происхождение и назначение, обозначить степень жанровой самостоятельности. Было сделано немало ценных наблюдений над творческой историей малого жанра, отмечены факторы, под влиянием которых складывалась эта форма в творчестве писателя. Но пришвиноведы, как правило, обращали внимание на отдельные аспекты проблемы, не пытаясь создать общей типологии жанра. Подробнее рассмотрен вопрос о происхождении прозаической лирико-философской миниатюры в творчестве писателя. Пришвиноведы называют несколько взаимообусловленных факторов, повлиявших на генезис малой формы: редукция рассказа и очерка, с одной стороны, и лиризация дневниковых записей, с другой. Это соответствовало общей тенденции развития литературы начала ХХ века. По первому пути шли А. Чехов, И. Бунин, Б. Зайцев, по второму — В. Розанов и М. Пришвин.

В раннем дневнике писателя (до 1914 г.) миниатюра как «каждодневный отклик на виденное» еще не названа своим именем, но в дневниковых записях уже присутствует сочетание лирики и эпоса в форме медитации [8]. Непрерывный поиск, по выражению Е.П. Клепиковой, постепенно привел писателя к «афористической форме, где точно зафиксированы мгновения природы, углубленные рассуждениями, чувством и памятью» [11, с. 191]. В своём исследовании У. Шольц называет Пришвина «родоначальником» жанра миниатюры в русской литературе советского периода [23]. Автор рассматривает пришвинскую миниатюру как самостоятельную разновидность рассказа и относит ее к жанрам философской прозы, которая «характеризуется повышенным интересом к субстанциональным основам бытия» [23, с. 6]. При этом отмечается, что миниатюра не является только «результатом простого сокращения большого рассказа до маленького», она вырастает из «записей о жизни», т.е. дневника. По способу обобщения, диалектике факта и вымысла миниатюра отличается от лирического очерка и дневниковой записи. Но, как считает исследователь, её происхождение, связанное с художественной обработкой очерка и дневниковой записи, заставляет писателя считаться с преувеличенным вниманием к факту и «с опасностью превалирования лирико-философской рефлексии над изображением» [23, с. 11].

Т.М. Трефилова считает, что в основе пришвинской миниатюры лежит «эпически развёрнутое сравнение», выдержанное в духе «реалистического антропоморфизма», которое является основой метафорического образа-»семени» [22, с. 296]. «Преимущество такой формы налицо, — соглашается В.В. Столярова, — в ней свежесть ощущения и выражения, неотделимые от правды факта, в ней не затеряются живые реалии, не появится надуманный конфликт, противоречащий естественной простоте непосредственных переживаний» [21, с. 62]. Именно из него постепенно вырастает «развёрнутое дерево» пришвинской жанровой системы. По мнению М.Ф. Пахомовой, новый пришвинский жанр — поэтическая миниатюра, представляет собой «этюды, передающие местный колорит, настроения и веяния эпохи» и появляющиеся «в результате наблюдений и ежедневных записей» [15, с. 32]. В работах И.П. Мотяшова [14], В.Я. Курбатова [13], Г.А. Ершова [9] выдвигается тезис о генетической связи всех пришвинских жанровых форм, включая миниатюру, с очерком. «Если принимать под «очерком» натурную зарисовку словом — нечто вроде этюда в живописи, — то Пришвина надо признать одним из самых последовательных очеркистов», — подчёркивает И.П. Мотяшов [14, с. 37].

Т.Я. Гринфельд-Зингурс к постоянным признакам пришвинской миниатюры относит малый объём прозы и максимальную обобщённость. Более того, исследовательница выделяет особый тип — «пейзажную», в которой «предельно сжатая форма должна вместить «картину», описание, изображение, которое по законам стилистики требует перечисления, детализации, протяженности в пространстве, информативности» [6]. Определяя жанровую самостоятельность малой формы, она подчёркивает сохранение её «эстетического достоинства» при циклизации [6, с. 45]. Несмотря на различные подходы к решению вопроса о происхождении миниатюры в жанровой системе Пришвина, все точки зрения сходятся в том, что обращение писателя к данному жанру стало закономерным явлением.

Специфика пришвинской поэтики заключается в повышенном синтетизме. Благодаря этому свойству жанры трансформировались, стирая границы между эпосом и лирикой, поэтому, нам представляется, что лирико-философская миниатюра становится в творчестве писателя неким универсальным способом художественного моделирования мира. Под влиянием разнонаправленных тенденций миниатюра способна превращаться в другие жанровые формы.

Отсутствие чёткого представления о жанрово-родовой природе миниатюры затрудняет теоретическое определение данной малой формы. До сих пор термин не получил однозначного толкования и употребляется нередко без учёта всей специфики повествовательной литературы. Малый объём и сюжетно-композиционную законченность, склонность миниатюры к жанровому синтезу, как правило, называют определяющим признаком миниатюры [1; 10; 12]. В большинстве случаев лирико-прозаическая миниатюра, или лирико-философская, выделяется как родовое понятие, своеобразный аналог понятию лирико-философской формы или лирической прозы (М.С. Штерн, Л.Л. Иссова, Н.П. Евстафьева, Л.И. Кожемякина, А.И. Хайлов, М.Ф. Пахомова).

Лирико-философскую миниатюру можно рассматривать как «корневой» жанр прозы Пришвина, в наибольшей степени соответствующий «поэтике мгновений». Писатель обращается к ней на протяжении всего творчества. Способ видения мира, заключённый в миниатюре, представляет некую устойчивую модель, ставшую особенно актуальной на определенном этапе литературного процесса. Миниатюра как метажанр потенциально содержит возможность непрерывного взаимодействия и диффузии различных повествовательных форм. Разновидности пришвинской миниатюры можно классифицировать по аналогии с разновидностями жанра, исходя из особенностей типа целостной организации. Тот или иной тип художественного целого обусловлен генезисом миниатюры — жанром, который послужил базисом для её образования. Пришвинская лирическая миниатюра, таким образом, делится на лирико-описательную, лирико-повествовательную и лирико-медитативную. Лирико-описательная миниатюра возникла в процессе лиризации очеркового жанра. Дневниковая форма стала основой для лирико-медитативных. Лирико-повествовательные миниатюры образовались в результате «редукции» рассказа или новеллы, в результате разрушения событийно-фабульной основы, замены её единым мотивно-образным комплексом. И те, и другие возникли на основе трансформации малых эпических жанров, синтеза поэтических и прозаических форм, в результате проникновения в них лирического начала.

По-видимому, миниатюра является одной из тех динамических синтетических жанровых форм, которые поддаются теоретическому моделированию с трудом, модель получается слишком общей, отвлечённой. Перечисление устойчивых признаков различных миниатюр, описание её модификаций не создает перспектив для анализа этой литературной формы. При жанровом анализе миниатюры очень важно сочетание теоретико-литературных и историко-литературных подходов, т.к. миниатюра возникает на базе различных жанров (прозаических и поэтических), в рамках различных жанровых систем; отсюда разнообразие ее форм. Возможно построение и модели, и типологии жанра, однако, с обязательным учётом историко-литературного контекста эпохи творческого метода писателя, жанровой системы его творчества и т.п.

Таким образом, возможны два подхода к пришвинской миниатюре в процессе изучения её жанрово-родового своеобразия. Первый заключается в том, чтобы рассмотреть миниатюру как самостоятельное целое, фрагментарное и синтетическое по своей природе, возникающее в результате лиризации малых форм повествовательной прозы. Второй подход предполагает изучение миниатюры как первоэлемента крупных лирико-повествовательных или лирических контекстовых форм — цикла, книги, романа.

Отношение Пришвина к жанру лирико-философской миниатюры особенное. Многочисленные дневниковые записи свидетельствуют о том, что писатель хотел найти в литературе такое «высокое место», откуда «мельканье частностей сливалось бы в огненные полосы, как при падающих звёздах» [19, с. 238]. Оттачивая своё мастерство, тщательно подбирая «словечко к словечку», он стремился включить в минимальный объём максимальное количество смысла и ощущений. В дневнике писателя прозаическая лирико-философская миниатюра названа «кладовой записанных слов и переживаний» [19, с. 523]. Предпочтение жанра прозаической лирико-философской миниатюры объяснялось художником привязанностью к правде факта и «дробным мышлением». «Миниатюра с точки зрения процесса её создания, мне кажется, очень точно утверждает в малом отдельном факте наблюдений жизни мысль о единстве поведения и мастерства», — объяснял свой выбор в книге «Весна света» автор [16, с. 262]. Эстетические требования, предъявляемые Пришвиным к миниатюре, относятся не столько к жанру, сколько к специфике творческого процесса вообще. Поэтому можно говорить о том, что лирико-философская миниатюра является моделью всей жанровой системы писателя. Став «лабораторным» жанром, миниатюра благодаря изначальному стремлению к циклизации вобрала в себя зародыши различных жанровых форм, крупных и малых.

На протяжении всей творческой жизни художника им решалась одна важная задача — понять себя и раскрыть свой внутренний мир читателю. Такая авторская установка привела к постепенному исчезновению героя как «непосредственно действующего лица». Вся картина раскрывалась через восприятие авторского сознания, формируя «органичное единство объективных картин действительности и лирической рефлексии». Именно этот глубокий лиризм стал неотъемлемой частью пришвинских миниатюр. Для создания произведения художнику необходимо умение раствориться в окружающем мире, увидеть его и суметь воспроизвести. «Мне всегда казалось, — пишет он, — что для художественного творчества нужно, во-первых, заблудиться в себе до того, чтобы вдруг нечаянно выглянув из себя, увидеть нечто вне себя и, временно поверив этому внешнему миру, отдаться ему, и потом, во-вторых, путем художественной работы передать другим, рассказать как сон» [18, с. 189]. Творческий процесс, как и жизнь, требует от человека напряжения «в «жажде жить» и «ловить мгновения» [18, с. 268].

В мировоззренческой системе Пришвина слово «мгновение» встречается неоднократно и переходит в разряд основных категорий. Под «мгновением» автор понимал момент проживаемого человеком бытия, за который происходит приобщение к вечности. «Вечность всегда бывает в мгновениях», — подводил итог Пришвин на страницах дневника [17, с. 80]. Малый объём миниатюры соответствовал задаче «остановить мгновение». Постепенно на страницах художественных произведений и дневника выстраивается «поэтика мгновений», с помощью которой создавалось целостное восприятие мира в каждый отдельный миг бытия. Отсюда, возникает определение художника как «личности-мгновения», которая своим поведением должен «обратить в вечность текущее мгновение» [19, с. 586] и «раскрыться как вселенная» [19, с. 374].

Новая жанровая форма строилась по принципу «непосредственного впечатления». В произведении воспроизводилось наиболее «искреннее», «пока писатель еще не успел излукавиться в записи преходящего мгновения жизни» [19, с. 193]*.* Пришвин неоднократно признавался, что во всех своих книгах оставался «автором записок о непосредственных своих переживаниях»: «Сокровенная моя жизнь вся собирается в ощущении этого мгновения: я чувствую его и жду бессознательно, не понимая даже, что оно давно уже узнано и устроено, как агрегат поэтической души» [19, с. 569]. По способу отбора материала возникновение миниатюры сопоставлялось автором с фотографированием. Художник «останавливает мгновение» жизни и превращает его в «маленькую поэму». Размышляя о малой форме прозы, художник ссылался на характеристику, данную Л.Н. Толстым в предисловии к «Избранным мыслям Лабрюйера и других мыслителей», где он говорил о двух типах мышления: «систематизирующем» и «запечатлевающем отдельные наблюдения» [20, с. 475]. Свой талант Пришвин относил ко второму типу. «Я пишу исключительно о своем опыте, — говорил художник, — у меня нет никакого воображения» [19, с. 189].

Одной из важных тем пришвинских миниатюр является тема природы. Фенологические записи, становившиеся поводом для авторских лирико-философских медитаций, затем приобретали законченную форму миниатюры. Композиция художественных произведений строилась на сочетании двух планов — природного и человеческого — цель которых — соединить природу и человека, оказать тождественность происходящих процессов, «понять то прекрасное, что осталось в человеке» [18, с. 165]. Пришвина огорчала мысль о том, что миниатюры «для всех остаются только картинами природы, пейзажными миниатюрами». В этих пейзажах, как считал автор, «скрыто огромное индивидуальное усилие борьбы за свободу, и тем, только тем ценны до сих пор» [19, с. 385].

Работая над поэмой «Фацелия» (1940), первым циклом собственно лирико-философских миниатюр, Пришвин обратил внимание на связь между неповторимостью авторского мышления и выражающей его художественной формой. Он выделил тенденции, определившие структуру миниатюры: соединение факта с лирико-философской рефлексией, метафоричность, символизацию, лаконизм, ритмическую организацию текста, циклизацию. В 1940-х-начале 1950-х годов один за другим Пришвин пишет два цикла «Лесная капель» (1943) и «Глаза земли» (1948-54). «Лесная капель» стала первой книгой автора, сложившейся из непосредственных дневниковых записей; они были взяты не только без существенной переработки, но почти без всякой стилистической правки. Книга была утверждением формы художественной миниатюры, несущей и поэтическое, и философское начало. «Только в последние годы эти записи приобрели форму настолько отчетливую, что я рискую с ней выступить, — признавался Пришвин. — Я пишу для тех, кто чувствует поэзию пролетающих мгновений повседневной жизни и страдает, что сам не в силах схватить их» [19, с. 193]. Философское начало проявилось во всех жанровых формах пришвинской прозы, но особенно ярко в миниатюре. По мнению писателя, суть философии заключается в поиске «вещества жизни». Размер жанра помогал вести поиск и выдавать уже готовые правила в афористической форме. Но в то же время свои «писания» Пришвин воспринимал как борьбу с «наукой» и «мыслью», отстаивая поэтическое начало миниатюры. «Цель художника, — подчеркивал он, — ввести как будто случайные моменты жизни в соотношение с общим процессом мирового творчества посредством особо сильного ощущения творчества, называемого чувством красоты (эстетикой)» [19, с. 343].

В 1950 году Пришвин задумывает создать книгу на материале дневниковых записей последних лет. В примечании к одному из изданий собрания сочинений он писал о «Глазах земли»: «В книгу входят поэтические произведения, иногда близкие к стихотворениям в прозе Тургенева, но часто более эпические, чем лирические. Этот особый жанр поэзии требует от автора большой зоркости и мгновенных решений при внутренней свободе. В наш скорый век этот жанр, подвижный и переменчивый, легко может находить себе место в повседневной печати и в то же время быть школой художника слова. Вот почему том с этими произведениями требует особого внимания в художественном оформлении. Каждая вещица, как стихотворение, должна быть отделена заставками и концовками» [19, с. 467]. Итак, пришвинская миниатюра в размышлениях автора окончательно оформилась в самостоятельное художественное целое со своей сюжетно-композиционной организацией. Возможности и перспективы поэтической миниатюры как самостоятельного жанра были реализованы в циклах «Фацелия» (1940), «Неодетая весна» (1940), «Лесная капель» (1943), «Глаза земли» (1948-54).

Разрабатывая жанр лирико-философской миниатюры, Пришвин размышлял на страницах дневника: «Не больше ли всякой повести эти записи о жизни, как я их веду?». И отвечал: «Никто не может создать такой поэмы, которая могла бы убедить в ценности жизни человеческой, как эти записи» [19, с. 130-131]. Миниатюра, рождённая из дневниковой записи, превращалась в свидетельство проходящей жизни прежде всего самого писателя.

Со временем в пришвинском творчестве проявилась ещё одна интересная особенность: развёрнутым поэтическим миниатюрам давались очерковые «сюжетные сцепки». Это свидетельствует о том, что циклизация перешла на качественной иной уровень, в результате чего стали образовываться оригинальные макрожанровые формы. Миниатюра как часть подобного образования приобретала дополнительную семантику и становилась неравнозначной себе в качестве самостоятельного жанра. Пришвин говорит о возможности включения малых жанровых форм (миниатюр) в состав более крупных: «Сила маленького рассказа увеличивается в тысячу раз, если он не сам по себе дается публике, а в романе» и «невыгодно писать миниатюры» [17, с. 173]. Начиная с 1940-х годов, лирические зарисовки становятся обязательными для его романов и повестей.

Миниатюра с её установкой на категорию вечности не стремилась к отображению современности, и на определённом этапе она видоизменилась в роман, при этом действовала совокупность жанрообразующих факторов: появление сюжета (биографического — «Кащеева цепь»; исторического предания, переработанного с оттенком утопии — «Осударева дорога»; эпопейная история рода с элементами мифа и сказочного сюжета — «Корабельная чаща»; очеркового с элементами мифа — «Жень-шень»). Однако не сюжет обеспечивает художественную целостность произведения. Первоединицей композиции оказывается миниатюра, которая часто переносилась в роман в качестве фрагмента. Иногда миниатюры явно вычленяются из потока повествования («Кащеева цепь», «Жень-шень» и др.). Иногда границы их размываются, растворяются в повествовании. Организующим началом в нем становится точка зрения субъекта, которая то приближается к объективному эпическому повествованию, то воспринимается как лирическая, а иногда принимает автобиографический характер.

Итак, можно сделать следующие выводы. К лирико-философской миниатюре Пришвин относился как к «ключевому» жанру собственного творчества, способному передать все грани его мировосприятия. Генезис миниатюры шел за счет редуцирования более крупных форм (очерка, рассказа) и лиризации повествования. Почвой для формирования жанра стал также пришвинский дневник, в котором, по словам автора, дневниковые записи с годами «вылились в законченную форму поэтической миниатюры». Малый объем миниатюры соответствовал авторской задаче «остановить мгновение» и запечатлеть образ уходящего бытия. Глубокий лиризм, принцип «непосредственного впечатления», точность изображения и выражения чувств, лаконизм повествования, стремление к циклизации при сохранении сюжетно-композиционной самостоятельности — черты, характеризующие данную форму. Обладая жанровой незавершенностью, пришвинская миниатюра способна трансформироваться и разрастаться до размера эпического макрожанра, привнося в него, соответственно, лирико-философское начало и «поэтику мгновений». Подобный набор качеств позволил миниатюре стать корневым жанром прозы Пришвина.

Таким образом, на одном полюсе жанровой системы писателя оказывается миниатюра как самостоятельный жанр, а на другом — крупные лирико-прозаические формы, возникшие в результате специфической циклизации и взаимодействия различных жанровых моделей, восходящих к различным художественным, и, шире, культурным контекстам (миф, притча, сказка, лирико-прозаический фрагмент). Особенность пришвинской циклизации заключается в том, что форма выстраивается не в движении от части к целому; создается единое пространство лирического повествования, а в нём уже выделяются фрагменты разного объёма с разной степенью сюжетности и автономности. Но данное предположение требует более детального рассмотрения.

**Список литературы:**

1. Венгеров Н., Тимофеев Л.И. Краткий словарь литературоведческих терминов. — М., 1963. — 192 с.
2. Гринфельд Т.Я. Изображение как вид художественной речи в миниатюрах М. Пришвина // Поэтика русской советской прозы: Межвуз. сборник научных трудов. — Уфа: Башкирский гос. ун-т, 1987. — С. 45-53.
3. Гринфельд-Зингурс Т.Я.К »родословной» миниатюры М.М. Пришвина // Творчество М.М Пришвина: исследования и материалы: Межвузовский сборник/ Ред. А.М. Стрельцов. — Воронеж: Воронежский пед. ин-т, 1986. — С. 47-59.
4. Гринфельд Т.Я. Образ природы и жанр миниатюры в творчестве М.М. Пришвина // Жанровые формы в русской литературе. — Воронеж: Воронежский пед. ин-т, 1986. — С. 90-111.
5. Гринфельд-Зингурс Т.Я. О художественном методе М. Пришвина // Русская литература. — 1973. — №1. — С. 46-56.
6. Гринфельд-Зингурс Т. Я. Природа в художественном мире М. Пришвина. — Саратов, Изд-во Сарат. ун-та, 1989. — 194 с.
7. Гринфельд-Зингурс Т.Я. Рассказ-миниатюра М. Пришвина // Вестник Ленинградского университета. — 1973. — №8. — История, язык, литература. — Вып. 2. — С. 68-78.
8. Гришин В.Ю., Гришина Я.З. Дневник как форма самопознания художника // Человек. — 1995. — №5. — С. 162-167.
9. Ершов Г.А. М. Пришвин. Жизнь и творчество. — М. Художественная литература, 1973. — 189 с.
10. Квятковский А.П. Поэтический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — 376 с.
11. Клепикова Е. П. Новые черты в старом // Нева. — 1973. — №2. — С. 190-193.
12. Краткая литературная энциклопедия. В 7 т. — М.: 1968. Т.5. — 975 с.
13. Курбатов В.Я. Михаил Пришвин: Очерк творчества. — М.: Советский писатель, 1986. — 222 с.
14. Мотяшов И.П. М. Пришвин. Критико-биографический очерк. — М.: Советский писатель, 1965. — 248 с.
15. Пахомова М. Ф. Михаил Михайлович Пришвин. — Л., Просвещение, 1970. — 128 с.
16. Пришвин М. М. Весна света — М., Советский писатель, 1954. — 582 с.
17. Пришвин М. М. Дневники. 1918-1919.- М.: Московский рабочий, 1994. — 382 с.
18. Пришвин М. М. Дневники. 1920-1922.- М.: Московский рабочий, 1995. — 334 с.
19. Пришвин М. М. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Художественная литература, 1986. — Т. 8. 760 с.
20. Пришвина В. Д. М.М. Пришвин о Льве Николаевиче Толстом // Творчество Л.Н. Толстого. — М.: Гослитиздат, 1959. — С. 475.
21. Столярова В.В. Радости преодоления (искусство поэтической миниатюры М.Пришвина) // О традициях и новаторстве в литературе. — Уфа: Башкирский гос. ун-т, 1976. — С. 60-70.
22. Трефилова Т.М. М.М. Пришвин // История русской советской литературы: В 3 т. — М.: Издательство Академии Наук СССР, 1956. — Т. 3. С. 287-315.
23. Шольц У. Жанр миниатюры в творчестве М. Пришвина (1930-40-е гг.): Авторефер. дис. на соискание ученой степени канд. филолог. наук: 10.01.02/ Ленинградский гос. пед. ун-т. — Л.: 1986. — 14 с.

# А.П. ЧЕХОВ И В.П. БУРЕНИН: К ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ СБОРНИКА «В СУМЕРКАХ»

Шабалина Надежда Николаевна

*ассистент ЕФКФУ, г. Елабуга*

*E-mail:* [*nasha-1985@yandex.ru*](mailto:nadezhada_85@mail.ru)

Мнение об авторе формируется и «…укореняется вместе с признанием в истории культуры самоценности творческой фантазии, художественного вымысла» [5, с. 12]. Читатель воспринимает реальное поведение человека как нечто неотъемлемое от жизни сочинителя, как проявление единства его натуры и деятельности. Писатель участвует в литературной жизни своего времени, вступая в непосредственные отношения с другими авторами, с редакциями журналов и газет, с читающей аудиторией. Все контакты художника по-новому расцвечивают его как личность, однако особую роль в моделировании облика автора играет литературная критика, так как в её отзывах «через личность просвечивается его творение» [4, с. 255]. Взаимодействие критики и литературы крайне редко складываются удачно, примером могут послужить взаимоотношения А.П. Чехова и русской литературной критики конца XIX столетия.

Чехов — это талантливый писатель и драматург, который в отличие от многих великих художников прошлого, сразу ярко себя заявлявших (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой), начавший свой творческий путь с юмористических журналов («массовая» литература), далеко не сразу был признан. Во многом некоторое предвзятое отношение критиков и писателей к творчеству Чехова, особенно раннего периода, можно объяснить его сотрудничеством в газете А.С. Суворина «Новое время», репутацию которой нельзя назвать «безупречной» (она считалась реакционной, так как позиция данного издания была резко противопоставлена и либеральному, и демократическому течениям).

В 1887 году вышла книга «В сумерках», которая принесла молодому художнику известность и дала возможность для переоценки его творчества: первый сборник «Пёстрые рассказы» был встречен критикой крайне негативно. Появился ряд положительных отзывов, где отмечались достоинства творческой манеры писателя, например, А. Кузин пишет: «Во всех этих рассказах г. Чехов является не только психологом и тонким наблюдателем, но и настоящим художником», «Но в нем (рассказе) так хорошо и рельефно очерчен тип русского неудачника с теплым сердцем и безалаберной головою, как не удавалось его изобразить на сотне страниц более опытным беллетристам» [7, с. 2]. Однако большинство статей вновь содержат нотки иронии: «Мы уже отметили симпатичный талант этого молодого писателя, давая отчет о первом выпуске его произведений, появившихся в печати около года назад под заглавием «Пестрые рассказы». Теперь мы почти ничего не можем прибавить к высказанному нами тогда. По-видимому, автор не сделал ни шага вперед. Его мелкие рассказы, оставаясь, по большей части, симпатичными и легкими, не дают нам повода заключить о развитии его литературных сил» [8, с. 280]. На фоне столь противоречивых оценок второго сборника рассказов писателя наиболее яркой и правдивой становится рецензия В.П. Буренина, опубликованная в газете «Новое время», где он совершенно объективно называет Чехова «талантливым беллетристом».

Буренин как критик и фельетонист «Нового времени» к тому моменту снискал славу «бесцеремонного циника» и «зубоскала», поэтому в положительной оценке раннего творчества молодого писателя, вновь усмотрели своеобразный «пиар-ход», который привлекал внимание не столько к личности Чехова, сколько к идеологическим противникам автора рецензии: «Хваля Чехова, Буренин нападал на Короленко, Гл. Успенского и других демократических писателей, не погнушался непристойным выпадом по адресу только что умершего С.Я. Надсона». В данном заступничестве подметили лишь оппозиционность взглядов и не обратили внимание на стремление критика как можно полнее и глубже выявить замысел автора и оказать содействие в развитии будущего даровитого писателя. Известно, что Чехов серьёзно относился к критическим отзывам на свои произведения и внимательно прочитывал их, поэтому вряд ли позволил бы использовать своё творчество в качестве рекламы (он признавал профессионализм В.П. Буренина и ценил его мнение).

Знакомство писателя и критика состоялось в декабре 1885 года в Петербурге, и позже Чехов часто находил поддержку в «лице» Буренина. Так, в конце 80-х он вызвался написать рецензию на задуманный сборник, в чём был заинтересован и автор: «Как идёт моя книга? Что о ней брешут? Напомни как-нибудь Буренину о его обещании написать о моей книге» [9, с. 121]. Таким образом, появление данного отзыва — это не столько «эффектная выходка» или провокация со стороны нововременского критика, но и полноценный анализ произведений писателя.

Интересен жанр, избранный Бурениным — рецензия, причём помещена она была в разделе «Критические очерки», где чаще всего публиковались фельетоны. Выбор именно этого жанра неслучаен, так как он «хорошо приспособлен для оперативного анализа»: даёт большие возможности для выражения субъективной точки зрения [6, с. 40]. В данной статье нет и намёка на фельетонность и лёгкость стиля: каждый компонент продуман и отвечает единой цели. Помимо суждений о произведениях Чехова важной структурной приметой рецензии становятся размышления автора на актуальные литературные темы.

Главная задача критика определить место молодого писателя в литературе, но он не просто стремиться вписать творчество Чехова в историко-литературный процесс, а рассматривает его с позиции взаимосвязи с тем, что было достигнуто предшественниками и современниками: «Ведь описывать природу поэтически, как описывали Тургенев, Толстой, теперь почти разучились: точно новые беллетристы утратили секрет тех красок, какими работали прежние свои чудесные пейзажи. А между тем ни в чём так не сказывается непосредственность и свежесть таланта, как в таких описаниях: беллетрист, не чувствующий картин природы и не умеющий их воспроизводить иначе, как только рутинными описаниями, не может считаться настоящим художником и не бывает таким художником. Посмотрите же, в какой степени обладает г. Чехов этим умением» [2, с. 2]. Таким образом, индивидуальность стиля писателя — это своеобразный сплав «принципиально нового» и ранее усвоенных литературных традиций. По мнению Буренина, по силе и оригинальности таланта Чехов стоит в одном ряду с такими художниками, как И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой. Именно это не было замечено критиками либерального «лагеря», которые оказались не способны глубоко проанализировать сборник писателя.

Буренин достаточно ясно высказывает свою точку зрения по поводу ситуации, возникшей вокруг книги Чехова, которая наглядно характеризует состояние журналистики того времени: «Полюбится какой-нибудь автор или какая-нибудь книга какому-нибудь кружку психопатов и психопаток, и поднимет этот кружок великий шум по поводу излюбленного автора и расславляет его гением…Один полюбился потому, что телом и духом хил, как пришибленный воробей, и внушает жалость именно своей физической и нравственной искалеченностью, хилостью и беспомощностью. Другой полюбился потому, что походит на старую истерическую деву…» [2, с. 2]. В данном фрагменте взаимоотношения между критиками и литераторами представлены в парадоксальном свете: здесь встречается излюбленный буренинский приём — аллегория, с помощь которой наиболее рельефно прорисовываются основные недостатки современной «приходско-журнальной критики». В погоне за «эффектами» и простотой содержания она не способна разглядеть истинный талант: «Почему г. Гаршин для приходско-журнальной критики «молодая сила» и на него возлагаются до сих пор розовые надежды….а г. Чехов не молодая сила и на него розовых надежд не возлагается, несмотря на то, что почти в каждом его рассказе свежий, яркий и оригинальный художественный талант бьёт ключом» [2, с. 2]. Вопрос, сформулированный автором в большей степени риторичен, так как люди, лищённые психологического равновесия и нравственной доминанты (психопаты), не способны к верным оценкам. Всё это вызывает, быть может, саркастическую, но в тоже время печальную улыбку, как у читателя, так и у автора рецензии.

В статьях 80-90 годов XIX века возрастает роль публицистического начала: критик не просто констатирует факты и информирует о современных проблемах, а разъясняет, убеждает и стремиться привлечь внимание к недостаткам и «перекосам» в литературном процессе, поэтому почти всегда вступает в полемику. Критическая деятельность Буренина представляет собой один из ярчайших примеров использования полемических приёмов как орудия борьбы с идеологическими противниками. В данной рецензии она не вырвана из литературного контекста (лишена личностных нападок), а умело, вплетена в него, что позволяет по-новому расставить акценты в сложившейся ситуации: «Критика наших журнальных приходов не понимает такого свободного и широкого направления; она видит обыкновенно только тот свет, который открывается ей из маленького журнального окошка, и дышит только тем затхлым запахом, который веет с неопрятных журнальных дворов…Обоняние приходско-журнальной критики так привыкло к упомянутому затхлому воздуху, что от всякой свежей струи она морщится…» [2, с. 2]. В этом отрывке с одной стороны опосредовано и иносказательно выражено мнение критика, с другой — именно эта недосказанность рождает массу ассоциаций, позволяющих прийти к верному выводу. Буренин безапелляционно обвиняет работников «толстых» журналов в узости взглядов, застое, шаблонности — вот причины неверной оценки творчества Чехова, которое сравнимо с «солнечным лучом», «ярким настоящим светом», со «свежей литературной струёй», а «его произведения не подходят под мерку» [2, с. 2]. Ещё один веский повод, перечёркивающий талант молодого художника в глазах критики, — сотрудничество в маленьких газетах и юмористических листках: «Талант по-прежнему высказывался в некоторых очерках, но большинство их было написано, как видно, на скорую руку, для наполнения еженедельного, да еще юмористического журнала, — а кто же не знает, какова наша подцензурная юмористика» [2, с. 2]. Итак, всё, что написано Чеховым, заблаговременно отмечено ярлыком легковесности и несерьёзности, а значит не стоит подробного анализа. Однако виновны «близорукие» и «бесталанные» сотрудники журналов.

Основным стержнем статьи Буренина становится анализ творческого мастерства Чехова. Многие критики были неспособны должным образом оценить специфику его творческой индивидуальности. Критик «Нового времени» тут проявил поразительную чуткость (история с повестью Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича) и верно понял особенность новаторской манеры письма молодого художника. Он подмечает краткость и лаконичность описаний: «наш беллетрист чертит на двух-трёх страничках какую-нибудь картину или какую-нибудь сценку, чертит самыми сжатыми, и, по-видимому, небрежными штрихами, а между тем перед читателем в этих чрезвычайно сжатых и эскизных чертах возникает почти целая жизненная драма», частое использование художественных деталей: «…немногими чертами автор воспроизводит картину, но это именно те черты, которые дают живое и яркое впечатление», диалог как сюжетообразующий компонент произведений Чехова [2, с. 2]. Рассматривая очерки писателя, Буренин опирается на метод «цинического реализма», который был выработан 60-е годы XIX столетия. Все произведения оцениваются им с точки зрения соблюдения трёх основных категорий: простота, правдивость (изображение действительности), доступность: «…обнаруживается вполне свободное отношение автора к делу искусства, в большинстве руководствуется только одним направлением: тем, какого требует художественная правда и художественное созерцание и наблюдение действительности» [2, с. 2].

Буренин использует в рецензии «приём построчного комментария», приводя цитаты, он включает свои рассуждения, например, в статье дан отрывок описания вьюги, который наглядно иллюстрирует талант Чехова как пейзажиста слова: «Что-то бешеное, злобное, но глубоко несчастное с яростью зверя металось вокруг трактира и старалось ворваться вовнутрь. Хлопая дверьми, стуча в окно и по крыше, царапая стены, оно то грозило, то умоляло, а то утихало ненадолго…» [2, с. 2]. Далее критик лишь резюмирует: «это именно те существенные черты, которые дают живое и яркое впечатление» [2, с. 2]. Более пространные размышления здесь были бы излишни: умный и чуткий читатель всё и так должен понять.

Для статьи в языковом плане характерен приём взаимодействия высокого и низкого. Снижение стиля и использование эмоционально-оценочной лексики наряду со словами «высокими» у Буренина неизменно связано с изображением того, что происходит в литературно-критических кругах. Такое сочетание очень емко передает авторскую позицию и позволяет юмористически воспроизвести ту «псевдокритичекую» мысль, которой руководствуются так называемые вершители судеб: «критике хочется, чтоб была изображена супружеская потасовка или примирение во вкусе современного реализма» [2, с. 2]. Яркий публицистический характер, язык и стиль письма рецензии формирует мнение читающего общества.

Для всех статей Буренина характерен тесный контакт с читателем, однако данный отзыв, на наш взгляд, обращён не столько к публике (отсутствует прямое обращение и диалог), сколько к критикам, занимавшимся разбором творчества Чехова. Рецензия содержит своеобразное назидание, которое преподнесено в иносказательной форме. Система намёков способствует расширению смыслового поля и побуждает читателя к активной мыслительной деятельности. Аллегорические приёмы позволяют автору избежать прямых выводов, он лишь направляет и указывает верный путь, как публике, так и «коллегам по цеху».

Данный отзыв имел определённый резонанс в общественных кругах, что было вновь связано со скандальной историей с С.Я Надсоном: «Третий полюбился потому, что написал поэму «чижик, чижик, где ты был» и не мог перенести рецензии на эту поэму: вздохнул три раза и умер…»[2, с. 2]. Здесь виден скрытый, но от этого не менее язвительный намёк автора на поэта, который вызвал волну негодования и осуждения, даже со стороны Чехова («г. Буренину не следовало бы в ложку мёду лить бочку дёгтю, то есть, хваля меня, смеяться над мёртвым Надсоном») [9, с. 125]. Однако в целом в рецензии дан полный анализ сборника «В сумерках», так как Буренин рассматривает творчество писателя в единстве формы и содержания: обращает внимание на жанровую специфику произведений, на художественную манеру, на стиль написания, на образный строй текста.

Чехов положительно оценил рецензию, так брату он писал: «Буренину скажи, что я уполномочил тебя передать ему мою искреннюю благодарность за его рецензию, которую я сохраню для своего потомства. Передай ему, что рецензию читал я вместе с Короленко, который вполне согласен с ним. Рецензия превосходная» [9. с. 125]**.**

Нововременский критик много пишет о Чехове и в 80-е-90-е годы: одобрительно отзывается о рассказах, о повести «Степь». Однако вскоре отношения между художником и критиком кардинально меняются, что было связано с уходом писателя из «Нового времени». В своих симпатиях и антипатиях Буренин, прежде всего, был субъективен, поэтому разрыв с редакцией газеты воспринял как определённое предательство. Особое раздражение у него вызывает драматургия Чехова, поэтому начинаются грубые и непристойные нападки на писателя, а в одной из статей он причисляет его к «крупным второстепенным писателям» [3, с. 2]. Однако его заслуга в оценке раннего творчества художника весьма весома. Он проявил себя как талантливый критик, так как обратился к анализу, а не пересказу, который по-новому позволил взглянуть на произведения классика, переосмыслить их, сумел сохранить независимость от всяких влияний и высказал своё мнение: «…в лейкинском юмористическом журнале есть маленький Мопассан, какой-то Чахонте, пишущий очень остроумные рассказы» [1, с. 114].

**Список литературы:**

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Подготовка текста и комментарии Н.И. Гитович. — М.: Художественная литература, 1986. — 735 с.
2. Буренин В.П. Критические очерки // Новое время. — 1887. — №4157. — С. 2.
3. Буренин В.П. Критические очерки // Новое время. — 1900. — №8847. — С. 2.
4. Бурсов Б.И. Избранные работы в 2-х томах. Т №1. — Л.: Художественная литература, 1982. — 608 с.
5. Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец, В.Е. Хализев . — М.: Академия, 1999. — 556 с.
6. Жанры русской литературной критики 70-80-х годов XIX века / Под редакцией В.Н. Коновалова. — Казань: КГУ, 1991. –
7. Кузин. А. Академическая критика и молодые таланты // Колосья. — 1888. — № 11. — С. 280-284.
8. Ладожский. Н. Плоды мгновенных впечатлений // Санкт — Петербургские ведомости. — 1887. — №306. — С. 2-3.
9. Чехов А.П. Письма. Т №1. — М.: Художественная литература, 1975.

# Секция 4.2.

# Литература народов стран зарубежья

# ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ АМЕРИКАНСКОГО ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИИ АМИНА РЕЙХАНИ

Азизалиева Басира Годжатовна

*к. фил. н., ст. научный сотрудник института литературы  
им. Низами НАН Азербайджана, г. Баку*

*E-mail*: [*a\_basira@mail.ru*](mailto:a_basira@mail.ru)

В созданных на основе национальных традиций англоязычных произведениях Амина Рейхани преобладают идейно-художественные моменты, созвучные с произведениями видных представителей американского трансцендентализма. С этой точки зрения особое внимание обращает на себя произведение «The Book of Khalid» («Книга Халида»), в котором отразились идеи американского трансцендентализма: социальная активность и идеализм. Это произведение был ярчайшим образцом западно-восточных суждений Рейхани. Как писал Натан Функ, изданным в 1911 году произведением «Книга Халида» Амин Рейхани засвидетельствовал свой образ жизни и мировоззрение, «постижение» им литературных и философских взглядов обоих миров [11, c. 6-7]. Автор отметил, в то время когда для писателей Европы и Америки Восток был объектом великодушия, или же романтическим образом, Амин Рейхани воспел его как неделимое существо. С другой же стороны, взгляды его сильно отличались от эмигрантов, воспринявших Запад как источник прибыли [11, c. 6]. С этих позиций, на полном основании, Шериф Алмуса произведения Рейхани расценил как мост, связующий Восток и Запад [9, c. 3].

В 30-е ХХ века, недалекий от города Вашингтон в США, город Конкорд превратился в культурный центр Новой Англии. Сущность «нового английского возрождения» определялась главными идеями романтизма, принятых интерпретацией трансценденталистов — натуралистов в США. Предводителем течения «Течение мысли, названное «американский, или новоанглийский трансцендентализм», возглавлялось известным писателем и философом Ральфом Уолдо Эмерсоном…» [5, c. 5]. Известное произведение Р.У. Эмерсона «Природа» (1836) был основным источником, отражающим идейную направленность трансцендентализма.

Трансцендентализм выступил, как последующий этап американского романтизма. «Однородные события и действительность породили романтизм и трансцендентализм, но в новых исторических условиях, когда критика с позиции романтизма утратила силу и перестала удовлетворять передовую общественность, появился и стал доминировать трансцендентализм» [2, c. 8].

Насколько американский трансцендентализм был близок к философским течениям и романтизму Европы, настолько же имел национальный характер. Сквозь призмы отношений к общественным проблемам и социальному институту, возникший на арене национализм для трансценденталистов имел весьма своеобразный характер. Трансценденталисти Америки, будучи сложной и концептуальной литературной и философской системой находились на решительных позициях эксперта гуманистических идей в самых резких социальных ограничениях. «Свое мировоззрение они считали принципиально «открытым» для любых философских аргументов в пользу гуманизма, подразумевавшего доминирование духовной сущности человека над материальными условиями жизни» [5, c. 44].

Придавая значение национальному историческому развитию, трансценденталисти высоко ценили гуманистические и демократические традиции американского просветительства. Т.Л. Морозова писала, что трансценденталисти, выдвинув идею «Вера в себя», как основной принцип концептуальной личности, также уделяли внимание просветительским взглядам [3]. Однако, трансцендентализм Америки, будучи сферой сознания, предпочитал духовные проблемы, усмотревшие в основе идеализма, не воспринимал материалистические тенденции просветительства. Свою мысль мы можем подтвердить суждениями Е.Ф. Осиповой о том, что «трансцендентализм стал частью движения романтического протеста против рационализма Просвещения, охватившего Европу и Америку в конце XVIII — первой половине XIX века» [4, c. 7]. Идеализм у трансценденталистов проявился и в философском анализе личности человека и больше всего в очерченных штрихах формулы реальной действительности американского уклада жизни. И с этой точки зрения Н.Е. Покровский отметил, что эклектическая функция трансцендентализма не мешает усмотрению ее главной направленности: «Идеализм» — так назвал свое учение Ральф Эмерсон» [5, c. 47].

Обсудив духовные и материальные аспекты четырехугольника Человек — Общество — Природа — Бог и изучив различные вопросы, пришел к такому убеждению, что все это — главные моменты, сближающие арабского писателя с трансценденталистами. Для того, чтобы показать интерес, проявленный Аминам Рейхани к творчеству Р.У. Эмерсона и Г. Торо не было случайным явлением, а также сильное влияние трансценденталистов на арабского писателя, У.Е. Даневет III сравнил ряд общих идей и тем: «Прежде интуиция, энтузиазм, своеобразие попытки изменить общество, активная деятельность, способствующая духовному развитию, единство мистики и опыта, природа, вера в религию, противоречащая убеждениям, игнорирование общественных законов, духовная эволюция личности» [10, c. 56]. Вышеназванные темы более всего философские социальные проблемы, в действительности же, включение в сферу вышеуказанного четырехугольника творческую деятельность, мышление, поэт, любовь и другие темы в рамки одного произведения для Амина Рейхани служит гарантом комплексного отношения к миру.

Первейшим показателем идеализма в творчестве трансценденталистов, а также Г. Торо и Р.У. Эмерсона это — проявление моментов отношения к человеку, жизни, как к его духовным ценностям, так и материальной стороне, приоритет духовных проблем, душа человека, идея единства бога.

Касаясь необходимости в материальной жизни: Еды, Крови, Одежды и Тепла [7, c. 17] Г. Торо во время собственного эксперимента пришел к убеждению ограничения жизненных условий: «Я ушел в лес потому, что хотел жить разумно, иметь дело лишь с важнейшими фактами жизни и попробовать чему-то от нее научиться, чтобы не оказалось перед смертью, что я вовсе не жил» [7, c. 108]. Следует отметить и то что Г. Торо в процессе подготовки в 1849 году известного произведения «Уолден, или жизнь в лесу», в 1845-1847 годы покинул общество и поселился на побережье озера Уолден в сооруженной самим хижине, где проводил свои собственные опыты «правильной жизни». Также поступил Халид, герой произведения Амина Рейхани «Книга Халида», как герой Г. Торо на год удалился в лес, где размышлял над суждениями Г. Торо, посчитав его «своим американским братом» [12, c. 191]. Такое отношение к действительности, прежде всего, порождает условия к сближению духовного мира человека, освоению тайн реальной действительности, противопоставлению бессильного раболепства перед материальным миром.

Природа в творчестве трансценденталистов Америки выступает как местонахождение, очищающее человеческую душу и способствующая его духовной зрелости. Название произведения «Природа», иллюстрирующая основные положения литературной и философской системы Р.У. Эмерсона, а также жизненный опыт, приобретенный Г. Торо и Халидом — не случайное явление в их характерах.

Утверждая о том, что с точки зрения философии вселенная состоит из природы и духа, Р.У. Эмерсон пишет, что, вне всякого сомнения, необходима вера в природу. По его мнению, каждый человек, размышляющий о сущности вселенной, не может не узреть ее пользу для себя. Писатель природу прослеживает сквозь призмы — Покоя, Красоты, Языка и Дисциплины: «В своем служении человеку природа — не только материал, но также и процесс, и его результат» [8, c. 28], определив, что за свое спокойствие человек обязан природе. По мнению автора, также в результате открытий и опыта интеллектуальных людей созданные сооружения «со времен Ноя, вплоть до периода Наполеона», обеспечение ими произошедших изменений — проявление полезных явлений природы на человека. Р.У. Эмерсон пишет, что природа реализует самые наивысшие желания человека — любовь к красоте. Он утверждает, что «самое прекрасное для художника — это Глаза» и тем самым повествует о своих прекрасных впечатлениях от природы — гор, деревьев и животного мира. Наряду с прекрасными эмоциями, возникшими в результате естественных элементов, американский философ отдает предпочтение божественной красоте: «Для того чтобы красота была совершенной, необходимо присутствие более высокого элемента, иными словами, духовности… Красота — это печать бога на добродетели» [8, c. 32]. По убеждениям Р.У. Эмерсона, красота в полном и прямом смысле слова — единственное проявление мироздания: «Господь всеблаг. Истина, добро, красота — все это лишь различные проявления единого Целого… Природа — символ духа» [8, c. 35].

Хотя прослеживается влияние по форме идеи природы Г. Торо на произведение Амина Рейхани «Книга Халида», то с точки зрения концепции и проявленного к нему отношения, наблюдаются узы родства с идеей природы Р.У. Эмерсона. На самом деле, в контексте сказанного проявлены также отличительные черты взглядов двух видных представителей американского трансцендентализма. Лирический герой Г. Торо, нашедший приют на лоне природы, размышляющий об условиях жизни и человеческом существовании, ищет пути их ограничений, даже экспериментирует на собственном опыте. Р.У. Эмерсон же своей концепцией природы утверждает единство души человека с природой, духовные проблемы, вопросы божества. В данном случае У. Деневет III, обратив внимание на отличительные свойства Г. Торо и Р.У. Эмерсона пишет: «Природу Р. Эмерсон воспринимает не как «главный — личный опыт», а как суть всей человеческой жизни. Г. Торо же подчеркивал не нравственные аспекты природы, а верный и неразгаданный опыт» [10, c. 64].

Герой произведения Амина Рейхани, прожив в течение года в лесу в сооруженной из еловых веток хижине, еще больше сблизился с природой, свою любовь к ней определил так: «Я подчинил себя извечной матери (Природе)», умеренный ветер Запада усыпляет меня… Я — простодушен, мечтаю и довольствуюсь любовными грезами. Халид считает «материальную природу незримым символом» [12, c. 241]. В период нахождения на природе, как Халид, также Эмерсон получают пользу от природных свойств: звезд, чистого неба, величавых сосен, гор, птиц, цветов, словом, любого естественного существа, созвучных человеческой душе. Халид верит в магическую силу Земли и утверждает наличие в ней «существования живой души — Бога». В тоже время Халид также как Р.У. Эмерсон, природу воспринимает, как предмет мышления. «Выражаясь, что «Каждая вещь во всем мире одновременно связана с сознанием» [8, c. 35], соответственно взглядам американского писателя, свои идеалистические взгляды изложил с позиции «мысль… реальна и вечна».

Р.У. Эмерсон утверждал наличие в природе многих закономерностей, в каждом ее элементе усматривал учение божественной истины. Халид тоже чувствует реальные предметы в единстве в ней сокрытых идей. По мнению Амина Рейхани высокие еловые деревья символизируют удовольствие, «мерцающие звезды — испепеленную тревожную веру» [12, c. 234], восход солнца «вдохновенную любовь и надежду» [12, c. 236]. Р.У. Эмерсон утверждает, что посредством природы человек постигает свою душу, внутренне совершенствуясь, возвращается в общество. Время проживания Халида на лоне природы, его физическое исцеление — лучшее проявление этой идеи.

Как уже было отмечено, одним из основных проблем в творчестве американских трансценденталистов явились человеческая душа, природа и единение с богом. Одиночество человека, природа, а также как логическая последовательность многих тем, проистекают из идеалистического мировоззрения как идея единства у трансценденталистов так и Амина Рейхани. По убеждениям Р.У. Эмерсона, «Каждый человек — это скрытое божество» [8, c. 126], творения бога, общая эволюция и движение духа существуют вне нашего сознания. Человек понимает, что истина от бога, защищает его, однако его тайна ему неизвестна. Писатель верит в возможность раскрытия этих тайн только лишь любовью и стремлением к возвышению. С этой точки зрения примечательно эссе Р.У. Эмерсона «Вера в себя», в котором писал: «Если человек живет вместе с богом, голос его будет столь же чистым, как лепетанье ручья или шелест волнующейся нивы…» [8, c. 147]. В основе идеи равноправия людей у Эмерсона находится и вера человека в сущность божества. Природу Р.У. Эмерсон считает гласом бога, изъясняющегося с людьми. Аналогичные свойства прослеживаются и в произведениях Г. Торо. Писатель усматривал божество в каждом, кто познавал бога: «Искать Бога лучше всего в лесу, нежели в церкви» [10, c. 62].

Герой произведения Амина Рейхани «Книга Халида» также душевными поисками сближается с природой, где находит бога. Халид, утверждавший, что для каждого «изначальным был лес, купол небосвода, янтарное солнце» сообщает, что именно здесь «читал главы священной книги». Прослеживая божественные вопросы у американских трансценденталистов и у Амина Рейхани, становится очевидным единство взглядов на церковь и религию. Пантеистические взгляды американских трансценденталистов проявляются в отношении их к церкви и религии. Ввиду того, что единство идей для Эмерсона носил универсальный характер, писатель веру в бога пытается выйти из прослеживается и в литературно — философской системе Г. Торо. Воспринявший идею равенства религий и оспаривающий верующих в Исуса и Зароастру Г. Торо, в основном, был далек от религиозных учреждений.

Посредством образа Халида в произведении Амина Рейхани «Книга Халида» проявлено отношение к отдалившимся от своих первичных церковных ценностей деятелям, использовавших религию порождающей трудности для человеческой жизни. Суждения Амина Рейхани о церкви и религии выходят за пределы мышлений американских трансценденталистов. В данном случае обращают на себя внимание реальные условия арабских стран, столкновения арабских общин и мусульманских эмигрантских писателей, пытавшихся реализовать идею арабского единства, а также вопросы истоков суфийского мировоззрения, пантеистическое мышление Востока. Потому Халид, отдалившись от христианства, с одной стороны игнорирует церковные законы, с другой же — призывает мусульман «отречься от своих унизительных обычаев, глупых традиций, рабского фанатизма» [12, c. 320]. Отказ Халида перечислить деньги в церковь на право получения женитьбы на двоюродной сестре, разорванные на клочья булло на пороге церкви (булло — указ римской Папы) и другие его поступки — свидетельство отрицательного отношения к церкви, но это не урон к уважительному отношению к религии. Он представлен то как мусульманин, то как христианин, в ряде же случаев как бахаист. Халид, с большой любовью относящийся к пророку Мухаммеду и Исусу, говорит: «Они оба для меня — идеальный алтарь» [12, c. 295].

В произведении «Книга Халида» опыт Г. Торо прослеживается в различных формах, жизнь в лесу в течение года обогатила духовный мир Халида, вернувшийся в общество со здравыми мыслями, что дает ему право участвовать в его развитии, или же, вернувшись из тюрьмы, уничтожает вышеназванную книгу, испытывая «Идею в пламени истины». В действительности же первое выступает как продолжение второго, являясь носителем сущности начала и развития миссии Халида. Основная его миссия состоит в том, чтобы положить конец арабскому колонизаторству, очистить Ислам от вахабитов и путем реформ воссоздать мощную арабскую империю. «Таким образом, бывший Халид — мистик превращается в Халида — панарабиста». Подобно Г. Торо, не остается в лесу, не хочет быть одиноким мистиком [12, c. 66].

Также с точки зрения социальной активности, деятельность Халида созвучна американским трансценденталистам. В произведении «Непокорный гражданин», написанное в 1849 году, Г. Торо повествует о правах человека, противоборстве личности государству. Вообще, вместо насильственной среды писатель предпочитает пути борений на стороне. Видный азербайджанский востоковед А. Имангулиева писала, что выход из несправедливости и тяжкого режима, как Амин Рейхани, так и Г. Торо, усмотрел в реформаторской деятельности и просвещении [1, c. 163]. Согласно теории трансценденсталистов, придававших особое значение формированию личности в развитии общества, Г. Торо в произведении «Уолден, или жизнь в лесу» отдает приоритет духовным и внутренним реформам.

Халид выразил свое отношение к ряду политических и общественных вопросов. Хотя он осуждает выборы в американском обществе, выступает против представителей осуждаемой им партии, впоследствии, вернувшись на родину, объявляет правительство в предательстве, размышляет о путях освобождения родины: «Угнетеньем бьют по голове, безнадежностью сковывают наш ум и душу» [12, c. 272]. Халид выступает как сторонник больших перемен во имя прогресса во всех сферах арабского общества.

Говоря о том, что «сильная волна оставляет след на поверхности волны и потом только в океане превращается в мощную силу» [12, c. 235], он указывает на близость с американскими транесценденталистам в представлени традиций национальной литературы. Его главная цель — борьба за родину «обществу нужно, прежде всего, говорить я — избранник его гласа, чувствую, что я должен откликнуться на этот зов, если не пойду навстречу, то он умолкнет навсегда» [12, c. 128]. В основе жизненного пути Халида — рупора идей Амина Рейхани — деятельность, прошедшая в испытаниях, в конечном счете, найденный им идеал Отечества, а само же произведение «Книга Халида» всеми достоинствами, нюансами Востока и Запада превратилась в главную книгу писателя: «Наступит день, когда каждый на основе прожитой жизни, создаст собственную Книгу и она во всем мире превратится в храм и дворец его Духа» [12, c. УШ].

Произведение Амина Рейхани «Книга Халида» писателя Востока, говорившая на языке Запада — самый величественный глас. Оно стало мостом литературной мысли для цивилизации Востока и Запада.

**Список литературы:**

1. Имангулиева А. Корифеи новоарабской литературы — Б.: Элм, 1991, -324 с.
2. Кузнецова С.Н. Социально-философская проза Генри Торо: Афтореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук — М.: 1974, -18 с.
3. Морозова Т.Л. Учение Эмерсона о «доверии к себе» и проблема индивидуализма в американской общественной и духовной жизни: Романтические традиции американской литературы ХIХ века и современность — М.: Наука, 1982, — 351 с.
4. Осипова Э.Ф. Ральф Уолдо Эмерсон. Писатель и время — Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991, — 137 с.
5. Покровский Н.Е. Генри Торо — М.: Мысль, 1983, — 188 с.
6. Рейхани А. Избранные — Л.: Художественная литература, 1988, — 447 с.
7. Торо Г. Уолден, или жизнь в лесу — М.: Наука, 1979, — 455 с.
8. Эмерсон Р. Ессе, Торо Г. Уолден, или жизнь в лесу — М.: Художественная литература, 1986, — 638 с.
9. Grape Leaves. A Century of Arab-American Poetry (Edited by Gregory Orfalea and Sharif Elmusa) — New York: Northamton, 2000, — 300 р.
10. Dunnavent III W.E. Rihani, Emerson and Thoreau: Rihani Ameen. Bridging East and West: A pioneering Call for Arab — American Understanding (Edited by Nathan C.Funk, Betty J.Sitka) — New York: University press of America, 2004, — 181 р.
11. Nathan C.Funk. More than Tolerance: Rihani on Intercultural Reconciliation: Rihani Ameen. Bridging East and West. A pioneering Call for Arab — American Understanding (Edited by Nathan C.Funk, Betty J.Sitka) — New York: University press of America, 2004, — 181 р.
12. Rihani Ameen. The Book of Khalid — New York: 1973, — 364 р.

# ФИЛОСОФИЯ БРАКА В ЦИКЛЕ ДЖОРДЖА МЕРЕДИТА «СОВРЕМЕННАЯ ЛЮБОВЬ»

Коноплюк Наталья Владимировна

*к. фил. н., ТГУ, г. Тольятти*

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

Сонетный цикл «Современная любовь» («Modern Love» (1862)) Джорджа Мередита предлагает читателям историю брака двух людей, брака, потерявшего свою высшую сущность и превратившегося в бремя, которое супруги вынуждены тащить, соблюдая внешние формальности и приличия. Парадоксальное использование в названии существительного «love», являющегося, по сути, антонимом к содержанию — прием, обнажающий сарказм автора, ставящего диагноз своему времени, которое называет любовью уродливые отношения между людьми. Место любви в цикле занимают ревность, злоба, ненависть, измена, обман, подлость, равнодушие, то есть эмоции, связанные не столько с любовью, сколько с ее отсутствием.

В центре повествования — история семьи, однако при этом существительное «family» не встречается в цикле ни разу. Дважды употреблено существительное «marriage» в атрибутивной функции в словосочетаниях «marriage-tomb» и «marriage-knot». В ситуации героев семьи как таковой нет, есть брак, пустая формальность, о чем свидетельствуют определяемые существительные «могила» и «узел», семантика которых имеет отрицательную окраску. Несколько раз встречаются в цикле символические образы терпящего крушение корабля (сонеты IV, XVI) и бурного моря (океана) (XXIX, XL, XLIII, XLIX, L). Корабль-брак, отданный во власть стихии судьбы — образ, несущий оттенок фатализма. В то же время образ моря в символической системе Мередита связан и с внутренними, темными, иррациональными пластами личности. Таким образом, Мередит утверждает, что корабль-брак терпит крушение не только «под бурями судьбы жестокой», но и из-за несовершенства человеческой натуры.

Дом, домашний очаг — один из атрибутов семьи и брака. Естественно, что в лирическом произведении детальные описания обстановки уступают место символическим образам. В цикле Мередита они крайне немногочисленны. В первую очередь, обращает на себя внимания образ огня, который в двух сонетах (VI и XVI) является элементом обстановки. Норман Фридман видит в нем символ адского пламени [cм. 2, p 206.], интерпретируя существование героев как ад на земле. В то же время в сонете XVI образ огня является доминирующей метафорой, символом чувства, горящего в душах героев. Динамика этого образа повторяет схему развития отношений между ними: сначала пламя стабильно, ровно («the firelight steadily aglow» (2)), затем герои наблюдают, как между углями увеличивается алая пропасть («the red chasm grow / Among the clicking coals» (3-4)), подобно пропасти, растущей между недавними влюбленными, и в заключительной части огонь вспыхивает, угасая («the fire domed blackening» (13)), как гаснет в героях былое чувство.

Еще один символ брака — супружеская спальня, появляющаяся в целом ряде сонетов (I, XV, XXIII, XLIX). Кровать становится сначала символической могилой брака, а затем и реальным смертным ложем для героини. В стихотворении XXIII спальня на первый взгляд не связана с домом героев (действие происходит за городом), однако общая атмосфера холода и отчуждения царит и здесь, и, войдя в комнату, герой снова оказывается в преисподней («I see the pit» (6)).

Цикл Мередита становится одним из первых произведений в английской литературе, поднимающих проблему несовместимости супругов, ставшую своеобразной социальной «болезнью» викторианского общества. Абсолютно новым для той эпохи оказывается требование любви в браке. Сквозной образ Любви, проходящий через весь цикл, играет важную роль в раскрытии истинных причин сложного конфликта между героями. Внешний, наиболее очевидный уровень этого конфликта — переживание героем измены Мадам, которая видится ему «убийством Любви» («a dead infant, slain by thee» (XI, 16), «you that made Love bleed» (XXVI, 15), «she killed a thing» (XXXVIII, 15)). Однако измена — не столько причина, сколько следствие этого «убийства», в котором виновны оба супруга. Отчуждение как результат различных взглядов на жизнь — вот истинный «убийца» чувства в этом браке.

Мередиту удалось передать социальную сторону трагедии героев, изобразив двух ставших чужими друг другу людей, изо всех сил старающихся сохранить видимость счастливой, респектабельной супружеской жизни. Стремление героев скрыть свою трагедию от посторонних глаз воплощается в мотивах тайны и игры, пронизывающих «социальные» сцены цикла. Тон задает метафора «each sucked a secret and each wore a mask» (II, 4), комментируя которую, У. Хэррис обращает внимание на семантику глагола, предполагающего бесконечное «переворачивание» в голове (обсасывание), невидимое, но «выдаваемое невольными движениями лицевых мускулов» [1, p 134.]. Окружающие не видят, или не хотят видеть «привидение» («see no ghost» (XVII, 4)), но игра «спрячь скелет» («HIDING THE SKELETON» (XVII, 7)) одновременно и увлекает, и тяготит героев, ощущающих себя лицемерами («Each other, like true hypocrites, admire» (XVII, 11)).

Ценностная система брака в философии Мередита выстраивается как противопоставление изображаемым в цикле отношениям. Равенство между супругами, доверие — принципиально важные для поэта константы счастливого супружества. На протяжении всего цикла героев разделяет пропасть молчания, становящееся синонимом отчуждения («Our chain on silence clanks» (XXXIV, 3)). Диалоги формальны, основное в каждой сцене — это подтекст.

Любовь занимает приоритетное положение в системе ценностей Мередита («Love's great bliss» (XIII, 14), «Life's greatest treasure» (XVI, 9)). В сонете XLIV он разворачивает сложную метафору, противопоставляя два чувства — Любовь и Жалость. Последняя изображается привратником при храме Любви, встреча с которым (то есть появление этого чувства в душе героя) символизирует конец Любви. Жалость не способна заменить Любовь, герои вынуждены признать это.

Любовь в интерпретации Мередита — отнюдь не подарок свыше, она тесно связана с Природой. В сонете XIII Любовь сравнивается с розой, которой по законам роста положено отцвести и завянуть. Ее красота преходяща («is fair / Surpassingly» (XIII, 13-14)), однако каждый раз она ощущается как вечность, что очень выразительно передано при помощи метафоры «When the renewed for ever of a kiss / Whirls life within the shower of loosened hair!» (XIII, 15-16). Метонимическое изображение Любви через ее атрибут поцелуй, оксюморон «возобновленная вечность» в сочетании с использованием наречия «for ever» в функции существительного делает эту метафору удивительно емкой. Также как и сама Природа, Любовь не есть что-то незыблемое, она — «дитя настроения» («Love a thing of moods: / Not like hard life, of laws.» (X, 5-6)). Она дает человеку возможность почувствовать себя хозяином жизни («the lords of life» (XXX, 7)), но рано или поздно согласно закону Природы ее власть кончается, а потому эта власть скорее похожа на сон, чем на реальность («And we stand wakened, shivering from our dream.» (XXX, 12)).

В сущности, Смерть как непременный атрибут образа Любви («Love's ghost», «Love's corpse shine», «Love's nerveless body», «dead infant», «made Love bleed» и так далее) оказывается глобальной метафорой, пронизывающей весь цикл и становящейся композиционноорганизующим началом. Мысль о смерти чувства становится центральной в той части цикла, которая посвящена отношениям с Мадам (сонеты I-XXVI). Эта мысль получает различные интерпретации от первого осознания подобной возможности (сонеты VI, XVI), до прямых обвинений в этом убийстве, адресованных Мадам (сонеты XI, XXVI). Ключевыми символами этой части становятся *образ могилы брака* в первом сонете, *труп, безжизненное тело Любви*(VI, X, XI, XVII) и символические *образы змеи и орла* как двух ипостасей Любви (XXVI). Тематически связанным с мотивом смерти оказывается и мотив убийства — убийства, совершенного Мадам, и медленного самоубийства, совершающегося в душе героя («and the wold forgot / Looked wicked as some old dull murder-spot» (II, 10-11), «smote himself, a shuddering heap of pain» (II, 16), «strike this rusty bosom with new stings» (XIV, 4), «die thirsting» (XXIV, 16)).

В третьей части цикла (сонеты XLII-L) происходит постепенный переход мотива смерти из метафорического в реальный план повествования — от символических похорон Любви к реальному самоубийству Мадам. Самоубийство мучимой виной героини — не слишком оригинальный сюжетный ход, однако оно приобретает особое значение в структуре философского уровня цикла. Смерть Любви — конец брака как факта, но не конец его как социального состояния двух людей. Брак превращается в условность, но эта условность продолжает удерживать пару вместе. Викторианская мораль с ее культом брака становится абсурдом. И в этой ситуации именно женщина решается на поступок, каковым становится ее измена. Ее самоубийство можно интерпретировать как желание искупить свою вину или как проявление великодушного стремления «освободить» Мужа, однако нам представляется, что здесь не столько важны мотивы, сколько символичность самого поступка, кладущего конец бессмысленному социальному институту.

Таким образом, концепция брака в «Современной любви», с одной стороны, отражает кризис, назревавший в сфере семейных ценностей викторианского общества, а с другой — связана с идеями философской системы самого Мередита, изложенными в его более поздних произведениях. Изображение брака без любви становится демонстрацией значимого отсутствия, утверждающего иерархию ценностной системы автора.

**Список литературы:**

1. Harris, W. (1982). Sifting and Sorting Meredith's Poetry. In: *The Victorian Experience, the Poets*. Edited by Richard A. Levine. Athens: Ohio University Press, pp. 115-137.
2. Jack, A.A. (1969). Poetry and Prose; Being Essays on Modern English Poetry. Port Washington, NewYork, Kennikat Press.
3. Wheeler, M. (1994). Heaven, Hell and the Victorians. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.

# ИППИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В КАЗАХСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Мухамадиев Хафиз Сихуатович

*к. фил. н., доцент, КазНУ им. аль-Фараби, г. Алматы*

*E-mail:* [*hafiz.55@mail.ru*](mailto:hafiz.55@mail.ru)

Мейрбекова Меруерт Мейрбековна

*старший преподаватель, КазНУ им. аль-Фараби, г. Алматы*

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

Понятие картины мира, в том числе и языковой, строится на изучении представлений человека о мире. Природа художественной литературы — это область образного представления человека о мире. Поскольку познание и осмысление мира человеком не свободно от ошибок и заблуждений, художник слова постоянно находится в поиске новых, более точных образов. Иппический (от греческого слова — hippos — лошадь) жанр в сфере анималистической литературы служит наглядным подтверждением сказанному.

В мировой литературе, как и вообще в жизни людей, лошадь издревле занимает особое место. «Подчас ею держатся самые нутряные корни человеческой сущности», — утверждал известный советский филолог и *иппиолог* Д. Урнов [9, с. 189]. Английский писатель Д. Свифт в известном сатирическом произведении, обличая пороки своих совремнников, противовпоставил отвратительным *еху* благородных *лошадей-гуигнгнмов.* Если изобретённое Свифтом слово ***еху*** стало нарицательным для обозначения людей, дошедших до скотского состояния в своих самых низменных пороках — зависти и лжи, то другое, сочинённое Свифтом слово *гуигнгнм* является подражанием ржанию лошадей.

Прекрасные литературные образы коней: Холстомера, Изумруда, Гонсалеса, Дору, Гульсары, Кулагера и Асау Тулпара живут в нашей памяти на равных правах со многими персонажами классической литературы. «Предположим, — писал У.Фолкнер, — продукты, которые дают человеку все прочие домашние животные, станут получать искусственным путём, и эти животные должны будут исчезнуть. Но лошадь даёт человеку нечто большее, что греет его душу, что отвечает самой нравственной и психологической его природе» [10, с. 190]. А в начале 20 века по поводу купринского рассказа «Изумруд» критика отмечала: «Во всей третьей книге «Шиповника» вы найдёте только одно живое существо: да и то — не человека, а лошадь. *Изумруд* Куприна — четырёхлетний жеребёнок — живёт, играет. Когда вы доходите до этого рассказа, вам легче становится дышать». «В «Изумруде» живёт вместе с восторгом молодости что-то близкое, дрогое человеку, клочок яркой солнечной жизни» [6, с. 505].

Повесть «Старая лошадь», ставшая литературным дебютом ныне широко известного турецкого писателя Аббаса Саяра, никого из читателей Турции и других стран не оставила равнодушным Повесть о трагической судьбе прекрасной лошади Дору была принята сразу, безоговорочно и критикой и читателями. В том же году повесть была удостоена премии турецкого радио и телевидения, одной из самых престижных премий страны.

В казахской поэтике национальное своеобразие осмысления земной судьбы человека также заключено в расширении *иппической* концептосферы: судьба героя во многом связана с конём. Вместе с тем многие поэты и писатели далеки от такой сугубо национальной ограниченности. Каждая повесть, каждый рассказ — свидетельство во всём успешного и упорного продвижения к цели: оплодотворить традиции отечественной литературы художественным опытом развитых литератур мира.

Судьба человеческой индивидуальности в современном мире у художников слова становится предметом исследования как бы через мировосприятие животных. Если же их произведения были созданы в конце прошлого века в советское время, то теперь могут быть прочитаны по-новому и оценены по заслугам. Так, О. Сулейменов, дебютировавший сборником стихов «Аргамаки», традиционную для казахской поэзии тему — иппическую — раскрывает посредством характеристики всадника, который останавливает коня у заветной могилы великого Абая.И снова «О, Конь!». *Вороной, стоящий целого табуна. Социально ещё глубже, острее разговор о коне...* [1, с. 17].

Современные казахские писатели А. Кекильбаев, Д. Досжанов, М. Каназов, М. Магауин, обращаясь к глубинной семантике иппических сюжетов, трансформируют архетипические схемы, реализующие генетически заложенные в них значения. Они скурпулёзно воссоздают подробности национального быта и ландшафта, небезуспешно пытаясь таким образом проникнуть во внутренний мир человека. В поисках более плодотворного приёма отображения действительности они учитывают весь богатый опыт признанных мастеров слова в этом жанре: Л.Н. Толстого — «Холстомер», А.И. Куприна — «Изумруд», В.П. Астафьева «Конь с розовой гривой», Ф. Абрамова — «О чём плачут лошади», Ф. Алегрия — «Призовая лошадь», Аббаса Саяра — «Старая лошадь», Ч.Т. Айтматова — «Прощай, Гульсары», С. Сейфуллина — «Асау тулпар», И. Джансугурова — «Кулагер», Т. Алимкулова «Белый конь».

Многие иппические сюжеты поэтичных рассказов писателей казахской литературы передаются, как правило, на фоне весенней перекочёвки аула на джайляу. Сегодня, когда большинство жителей Казахстана стали горожанами, а из сельчан только незначительная часть занимается отгонным животноводством, значение этого ежегодного события с переходом на осёдлость стало забываться.

Кочевье — не просто продвижение со стадами на новую стоянку, а своеобразная выставка лучших верховых коней, лучшей сбруи, лучших украшений юрт. Это утилитарное в своей основе действо напоминало собой одновременно и праздничную демонстрацию, и карнавал, и пикник на природе. Так, показ лучших девушек сопровождался самым настоящим избранием «мисс». По воспоминаниям аксакалов торжественно разодетую процессию кочевников возглавляла признанная аульная красавица на *белом коне* со специальным знаменем в руках. Такое яркое зрелище, циклично повторявшееся каждый год, было привычной картиной в казахской степи. По прибытии на место назначения, первым делом устраивался праздник, с обильными угощениями, пением импровизаторов. И, конечно же, устраивались игры и остязания: *байга и кокпар.*

Перед открытием зимней Азиады-2011 в Центральном Государственном музее была открыта временная выставка «История казахстанского спорта», подготовленная научными сотрудниками музея. Для многих посетителей выставки стали откровением спортивные эпизоды жизни некоторых знаковых фигур казахской культуры. Например, Абая Кунанбаева, который был поклонником народных спортивных игр. Как известно, что он являлся организатором многодневных конских турниров. А вот прославленного акына Жамбыла Жабаева в роли спортивного судьи состязаний по *кокпару* можно было увидеть в фотоальбоме — самом крупном экспонате выставки.

**Кокпар,** как и **байга,** являются основными видами народных спортивных игр, в которых решающее значение имеют сила и выносливость коня, скорость и ***бег коня.***Конь занимал и занимает особое место в жизни кочевников: конь был верным спутником человека.

Конь, собственно, его стать внушает номаду языческое поклонение. Есть в его облике необоримая магическая сила. Фигура, исполненная изящества, мощи и мягкости одновременно — от голени до холки. Прислушивается человек к смысловому сочетанию «бег коня» и чувствует веяние замечательного воздуха детства — это уже на генетическом уровне. А перед глазами рождается картина, в которой обязательно таинственно мерцает глаз лошади, а над травами перемещаются табуны и табунки: плывёт и колышется кочевье. Вся степь переливается, поле переполняется дыханием, красками; отсюда и весь сказочный космос: огненный *тулпар* и стремительный *бег аргамака,* боевой клич *аттан — на коней* и яростная игра за *кокпар.*

*Бег коня,* если довелось кому хоть раз в жизни испытать его, он остаётся бесконечным шелестом и вздохом огромной вселенной в разновозрастном прочтении красоты мира. *Бег коня* — это пойманный, взятой полной грудью степной простор и чувство полёта. Не случайно расстояния в степи измеряются длиной пробега коней на байге: «бег жеребёнка» — 5 км, «бег стригунка» — 8-10 км, «бег коня» — 20-35 км.

К запаху коня, также как и к запаху полыни, очень подходит слово «родной». Это уже концепт «память». Этот запах памяти первороден, естественен для степняка и жителя гор, памятен и для всякого городского жителя. *Бег коня* — зов душевного порыва, соединение стука приглушенных копыт со смятением сердца, необъяснимая прекрасная надежда и тревога.

Подходит, наконец, долгая *байга* к своему завершению, и приходит первым *Конь надежды,* его-то и одаривают со всей щедростью, потому что каждый что-то ожидает от этой жизни. Языческое содержание такого трогательного обычая поэт А. Шамкенов в стихотворении под названием «Стремя» переводит в концептуальную метафору, органически соединяя с концептом «время».

*В душе звучала музыка такая, Как будто ждут открытия меня, И, словно в даль мальчишку увлекая, Степь пела под копытами коня. Я степь узнал от края и до края, Теперь, привстав упруго в стременах, Я вижу сердцем замирая, Вселенной удивительный размах*[7, с. 47].

Время может приближаться или отдаляться только в человеке, проходя, как кровь, через сердце, удерживаясь, как память, в душе. Время ускоряет свой *бег,* выстраивая годы в цепочку. Свои годы и взросление человек сравнивает с летящим конём, чувствуя ветерок с шелковистой гривы, обвевающий, данную ему судьбой, жизнь, как в знаменитом стихотворении Абая о *коне-бегунце*, как о золотом коне. В 12-летнем цикле летосчисления у казахов национальную картину дополняет иппическое представление о возрасте человека: 25 лет — возраст коня-скакуна.

Байга — это бега. Истоки байги в скачках, которые служили не только средством военной подготовки, но и предшествующих ей специальных физических тренировок для молодёжи и испытания коней. Много и плодотворно на эту тему пишет Д. Досжанов.

*Байга — великий праздник. Какой казах не встрепенётся, услышав это звонкокрылое слово — байга! Байгу казахи ждут, как выжженная степь — дождя. Встретятся два верховых, и первый их разговор о конях*[11, с. 484].

О высоком же почитании коня-победителя в байге говорит факт существования культа небесного коня — Тулпара. Статус Тулпара — мифического образа крылатого коня — придавался коню-победителю скачек на самую длинную дистанцию. Тулпаром могут называть человека за его несгибаемый характер в преодолении разного рода труднейших препятствий. Так, поэта С.Сейфуллина, пламенного революционера, в казахской литературе называли «неукротимым тулпаром».

Кроме байги, иппическая картина мира будет неполной без других специфических конно-спортивных игр, доведённых до уровня мировидения.

Наверное не случайно, О. Сулейменов, объехав весь мир, напитавшись новых ярких впечатлений, тем не менее вернулся к традиционной конной теме — к изображению весёлой, озорной, полной юмора и глубокого жизненного смысла, национальной игры — ***кыз куу***. Кыз-куу — это уникальная игра, в которой юноша стремится догнать девушку на мгновение раньше ускакавшую со старта. Догонит ли юноша свою судьбу — это во многом зависит и от *бега коня.* Поэтическая миниатюра Сулейменова «Догони» — развёрнутая концептуальная метафора «судьбы».

*Догони меня, джигит, не жалей коня, джигит, если ты влюблён и ловок, конь умрёт, но добежит.* Но *Злые люди, злые люди, вы обидели меня. Дали смелому джигиту, дали сильному джигиту и красивому джигиту ишака, а не коня!*[2, с. 18]

Если надежда и ожидание связаны с байгой, то тревога и опасение соотносятся с игрой в *кокпар —* как отражением жизни мгновенной, летучей, противоречивой, богатой оттенками неожиданности и неуловимыми годами. Автор, размышляя о *жизни*, стремится закрепить её в точных приметах и выразительных словах, в той картине мира, в которой мы себя осознаём.

О *беге коня и кокпаре* пишут М. Каназов в повести «Одинокий», А. Кекильбаев в повести «Призовой бегунец», Д.Досжанов в повести «Полынь и цветы», М. Магауин в повести «Судьба скакуна» — все эти произведения, типологически близкие друг другу, повествуют о трагической судьбе лучших скакунов. Авторы делают средоточием своих повестей образы великолепных представителей коней из породы тех ***аргамаков,*** которые годны и для ***скачек,*** и для ***кокпара.*** В то же время определяющим для их поэтики является то, что персонажи и образы коней принадлежат двум разным мирам: первые — к миру реальности, вторые — к пришельцам из страны романтической поэзии. Описание *бега коня* — это лучшие образы картины с символической ёмкостью и поэтической выразительностью в повести М. Каназова.

*Набирая скорость, он летел вперёд, распластавшись птицей. Долог и размашист был его бег. Напряжение в теле исчезло. Рывок и, и он выстрелил сжатой пружиной, помчался ещё быстрее. Бешено крутясь, анплывала земля и исчезала под ногами. Загудел в ушах ветер. Потом остался покой, тишина, блаженное чувство полёта*[8, с. 56].

*Кокпар* — конно-спортивная национальная игра: налетают всадники друг на друга, пытаясь овладеть трофеем и умчаться в степную даль. Считается, что *кокпар* — это фонетический вариант слова *кокбори*, что значит на казахском языке *серый волк.* В день повержения зверя каждый старался унести тушу волка к себе, из-за чего возникала борьба, которая со временем трансформировалась в игру-праздник. Игроков в кокпар Д.Досжанов называет *кокпарист и кокпарщик,* используя русские словообразовательные ресурсы.

*И вот однажды большой той всколыхнул всю округу. Разыгрывали* ***кокпар.*** *Топот скакущих коней сводил с ума отца, он не мог усидеть на месте. Оседлал коня. Мать схватилась за стремя, умоляя не ехать: «Конь-то невыстоянный у тебя!» А сыну очень хотелось, чтобы отец поехал на* ***кокпар****.* *Пусть это будет последний кокпар в его жизни*[5, с. 329].

Кокпар — это стремительная карусель «кентавров», при этом всдаников кидает из стороны в сторону, они временами пережидают, чтобы обрести равновесие. Время в кокпаре, быстро наступает и начинает крутиться волчком, размыкая набегающие круги, превращая схватку то в центростремительное, то в центробежное движение.

Кокпар и в наши дни остаётся одной из популярных спортивных забав, как байга и кыз-куу, без которых редко проходит народное торжество. Эти всенародные игры, сохранившиеся с языческих времён, остаются объектом пристального внимания мастеров кисти и художников слова.

В балладе Ескена Елубаева «Кокпар», при описании конной игры, автор готовит читателя к зрелищу нешуточного единоборства и к совершенно неожиданному и непредсказуемому финалу, как и сама игра кокпар. Не о счастливой награде для победителя идёт речь. Смысл баллады именно в неожиданностях, которые в тексте формируются вокруг ключевого слова схаватка. В детских воспоминаниях слышатся слова об опасности, читателю же самому предоставлено доискиваться до их мотивов, до второго смысла произведения и оценить концептуальность поэтики.

Таким образом, иппическая тематика в казахской литературе отображает национальную концептуальную картину мира, где взаимодействуют общечеловеческое и личностное.

**Список литературы:**

1. Аббас Саяр. Старая лошадь. // Современная турецкая повесть. М. «Радуга», 1989.
2. Досжанов Д. Полынь и цветы»// Современные казахские повести. М. «Художественная литература», 1980.
3. Досжанов Д. Кокпар.// Когда я умирал.- Астана, 2009.
4. Елубаев Е. Кокпар.// Яблоневый сад. — Астана. 2001.
5. Каназов М. Одинокий.// Старая зимовка.- Алма-Ата, 1985.
6. Куприн А.И. Рассказы. Изумруд. М., 1983.
7. Сулейменов О. Аргамаки. Алма-Ата, 1961.
8. Сулейменов О. Догони.// Повторяя в полдень. — Алма-Ата, 1973.
9. Урнов Д. По словам лошади. М., 1969.
10. Цитата по книге Урнов Д. По словам лошади. М., 1969.
11. Шамкенов А. Стремя.// Михайловская Н.Г. Путь к русскому слову. М., 1986.

# Секция 4.3.

# Теория литературы. Текстология

# ВИДЫ ЭПИГРАФОВ В РАННИХ ПОВЕСТЯХ Ф.М ДОСТОЕВСКОГО

Божкова Галина Николаевна

*к. фил. н., доцент Елабужского филиала Казанского Федерального университета, г. Елабуга*

*E- mail: bozhkov78@inbox.ru*

Понятие «эпиграф» прошло путь от элементарного определения, содержащегося в «Словаре древней и новой поэзии» (1821 года), составленном Н.Ф. Остолоповым, до последних работ, в которых современная наука выделяет эпиграф как метатекстовый и интертекстуальный знак.

Мы рассматриваем вышеуказанный внесюжетный элемент как коммуникативный знак, сущность которого создается и обнаруживается только в процессе функционирования, его включения в структуру генетически чужого для него текста.

Информация, вводимая эпиграфом, может быть двух типов: информация об авторе (творческом субъекте, выбирающем эпиграф из определенной текстовой и культурной парадигмы) и информация о следующем за эпиграфом тексте.

В ранних произведениях Достоевского — «Белые ночи», «Бедные люди», «Хозяйка», «Неточка Незванова» и «Слабое сердце» нельзя не видеть отражения одного из важнейших вопросов, волновавших людей 30‑40-х годов прошлого столетия, противоречий мечты и действительности, идеала и реальности. В 1840-е годы мечтатель стал общественным типом, получившим довольно широкое распространение в жизни, настолько широкое, что не на шутку стало беспокоить всех передовых людей того времени, так как они увидели в нем стремление уйти от борьбы, смириться c действительностью, что было чуждо их взглядам на переустройство мира. Белинский писал: »Что такое мечта? Призрак, форма без содержания, порождение расстроенного воображения, праздной головы, колобродствующего сердца!.. Мечтательность в XIX веке так же смешна, пошла и приторна, как сентиментальность. Действительность — вот пароль и лозунг нашего века …» [3, с. 56].

Негативное отношение к мечтательности у Достоевского сложилось под влиянием Белинского, но, осуждая своих героев за оторванность от жизни, писатель вместе с тем сочувствует им, и поэтому протест против мечтательности звучит у него приглушенно.

Ф.М. Достоевский, проживая в Петербурге, внимательно всматривался в окружающую его действительность. Столица николаевской империи предстала перед ним со всеми своими контрастами и кричащими противоречиями. Многое ему показалось страшным и непонятным: «…Петербург, не знаю почему, — писал он, — для меня всегда казался какою-то тайною». И в эту тайну ему хотелось проникнуть, понять, как и чем живут люди в громадном городе. В сознании прозаика постепенно стал вырисовываться замысел произведения о бедных людях.

Роману «Бедные люди» предпослан эпиграф — фрагмент рассказа В.Ф. Одоевского «Живой мертвец»:

*«Ох уж эти мне сказочники! Нет, чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в земле вырывают!.. Вот уж запретил бы им писать! Ну, на что это похоже: читаешь... невольно задумываешься, а там всякая дребедень и пойдет в голову; право бы, запретил им писать; так-таки просто вовсе бы запретил.*[1, с. 9].

В данном произведении Ф.М. Достоевский использует эпиграф — авторскую реминисценцию. В эпиграфах, которые писатель предпосылал своим произведениям, он создает своеобразный художественный мир, отнюдь не автономный, а гармонически контактирующий с повествовательным текстом произведения. Прежде всего, интересен сам характер внесюжетного элемента и его отношение к произведению. Эпиграф к повести «Бедные люди» очень эмоциональный, в нем просматривается призыв к действию, к изменению жизни героев. Он содержит лукаво-ироничное сетование на «сказочников», которые своими писаниями «всю подноготную в земле вырывают». Девушкин обнаруживает эту «подноготную» и в «Станционном смотрителе», и в «Шинели». Но если первое произведение вызывает в нем восторженное умиление, то второе — ожесточает, приводит в негодование и подталкивает к «бунту» и «дебошу».

В прозе Достоевского, эпиграф — это «голос из-за границы произведения». Писатель всегда использует положение эпиграфа «за текстом», чтобы вывести нас за рамки произведения и наметить широкий контекст. Такой характер носит и эпиграф к повести.

Прозаик намеренно отсылает читателя к произведению Одоевского, герой которого — мертвец, со стороны смотрящий на свою смерть, на родных и друзей, вспоминающих о нем. Он видит настоящие чувства его друзей, коллег, родных, и они отнюдь не утешительны. Герой рассказа говорит, что в жизни можно все поправить, а после смерти ничего изменить нельзя. Своим произведением Достоевский проводит параллель между мертвецом и героями «Бедных людей». Ведь, несмотря ни на что, будучи в добром здравии они не способны подняться и переделать окружающий их мир, герои замкнуты и предпочитают «сидеть в своем углу», ведут «мертвенный» образ жизни, заживо похоронив себя.

Достоевский понимал социальную сущность происхождения мечтательности и не стремился оправдать ее. Сочувственно рисуя героя-мечтателя, писатель одновременно осуждал его оторванность от жизни и показывал, что при столкновении его мечтаний с действительностью от них ничего не оставалось. Наиболее полно образ мечтателя Достоевский раскрыл в одной из самых своих поэтических повестей «Белые ночи», герой которой попытался уйти от действительности, забыться, погрузиться в вымышленный им самим мир.

Мечтания героя повести — это не что иное, как реакция на однообразную и пошлую жизнь, которая его окружала. Персонаж не способен к активному протесту и поэтому уходит в фантастический мир, созданный его воображением: »Я создаю в мечтах целые романы» [1, с. 72]. Он живет вне времени и пространства, не имея даже биографии, и, когда Настенька просит его рассказать свою историю, собеседник не находит слов:

«— Ну, что вы за человек? Поскорее — начинайте же, рассказывайте свою историю.

— Историю! — закричал я, испугавшись, — историю! Но кто вам сказал, что у меня есть моя история? У меня нет истории ...

— Так как же вы жили, коль нет истории? — перебила она, смеясь.

— Совершенно без всяких историй! Так, жил, как у нас говорится, сам по себе, то есть один совершенно, — один, один вполне, — понимаете, что такое один?» [3, с. 78]. Вся жизнь героя — это цепь бесконечных грез и мечтаний. Он даже «справлял годовщину своих ощущений, годовщину того, что было прежде так мило, чего, в сущности, никогда не бывало …»

Повесть открывает эпиграф:

*«…Иль был он создан для того,*

*Чтобы побыть, хотя мгновенье,*

*В соседстве сердца твоего?..»*[1, с. 65]

Это неточная цитата из стихотворения И.С. Тургенева «Цветок». Присутствие в эпиграфе лирического начала говорит читателю о том, что дальнейшее повествование рассказа будет наполнено особой сентиментальностью и лиризмом. Эти качества уже присутствуют в образах главных героев — мечтателя и Настеньки.

Достоевский сопоставляет образ Настеньки с цветком; Тургенев показывает мгновенность, пользу, красоту жизни цветка. Достоевский дает нам лишь мимолетное счастье главного героя. Образ Насти имеет общие черты с образом цветка. В диалоге мечтателя и героини мы узнаем некоторые факты из ее детства: »... у вас, верно, есть бабушка, как и у меня. Она слепая и вот уже целую жизнь меня никуда не пускает, так что я почти разучилась совсем говорить. А когда я нашалила тому назад года два, так она видит, что меня не удержишь, взяла призвала меня, да и пришпилила булавкой мое платье к своему...» [1, с. 86]. Цветок же в свою очередь имеет похожую биографию: »Он одиноко расцветал» или «Он вырастал в тени спокойной, питался утренним дождем» [2, с. 245].

Мечтатель «Белых ночей» потерпел поражение в первом же столкновении с действительной жизнью. Он оказался побежденным даже в маленькой битве за свое счастье. По мысли Достоевского, окружающая жизнь, страшная и огромная, полная кошмарных противоречий, формирует тип мечтателя, который хотя и видит в существующей жизни только зло, только пошлость, но, вместе с тем, сам не способен бороться против них, замыкается в фантастическом мире отвлеченных мечтаний. Писатель осуждает мечтателей. Достоевский говорит, что сам мечтатель «за один день этой жалкой (реальной) жизни отдаст все свои фантастические годы». Но сделать он этого не может, так как не проявляет, ни настойчивого желания, ни достаточной энергии для того, чтобы как говориться в эпиграфе к повести: «… побыть хотя мгновенье/ В соседстве сердца твоего?..» [2, с. 245].

В повести «Белые ночи» значим образ Петербурга. Достоевский — писатель-урбанист, создавший страшный портрет большого города, города — »спрута», который подчиняет и обезличивает человека. Прежде всего, это Петербург.

В стихотворении Тургенева «Цветок» мы можем увидеть слова, которые напоминают и раскрывают образ Петербурга: «в роще темной», «в стране чужой», «дорогой пыльной», «пылью знойной». Через эти определения прослеживается четкая позиция по отношению к городу. Данному угрожающему образу как в стихотворении, так и в романе противопоставлена естественность нежной девушки Настеньки; душной атмосфере противопоставлен образ чистого и красивого цветка, который, подобно героине романа, не был баловнем жизни: «...был заеден пылью знойной, / спален полуденным лучом» [2, с. 245]. Композиционная антитеза усиливает трагизм действительности, призывает людей обратить внимание на духовную сторону жизни, пренебречь материальным.

Эпиграфы в раннем творчестве Достоевского носят информацию о теме, идее, проблематике произведения. Здесь выше указанный внесюжетный элемент дает сведения иного рода: в первую очередь, сообщает и раскрывает образы повестей, а также настраивает читателя на эмоциональный тон текста.

Ф.М. Достоевский отдает предпочтение эпиграфам — авторским реминисценциям, посредством которых мы делаем выводы о литературных вкусах писателя. Прозаик вводит в пространство своих произведений эпиграфы не для автора, не для критиков, а для читателя. Он пытается сориентировать читателя, дать ему направление для понимания и интерпретации художественного произведения.

**Список литературы:**

1. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в десяти томах — М.: Художественная литература, 1957 — Т.I.
2. Тургенев И.С. Собрание сочинений в 15 томах — Издательство Академии Наук СССР, 1960-1968, — Т.X.
3. Якушин Н.И. Ф.М. Достоевский в жизни и творчестве: Учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. — 3-е издание — М.: »ТИД »Русское слово — РС «, 2002. — 128 с.

*ДЛЯ ЗАМЕТОК*

**«АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ   
ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ  
И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

Материалы международной заочной научно-практической конференции

12 сентября 2011 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 19.09.11. Формат бумаги 60х84/16.

Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.

Усл. печ. л. 13,25. Тираж 550 экз.

Издательство «Априори»

630099, г. Новосибирск, ул. Романова, 28

E-mail: info@a-ti.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного оригинал-макета в типографии «Априори»

630099, г. Новосибирск, ул. Романова, 28